HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PARIS

TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

FRANÇOIS LENORMANT
Professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale.

TROISIÈME ANNÉE

1877

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE DE LA FAYETTE

Lyon, Georg. — **Marseille**, Samat. — **Vienne**, Gérold et Cie.
Londres, Dulau et Cie. — **Leipzig**, Twietmeyer. — **Bruxelles**, Lebègue et Cie.
Amsterdam, Van Bakkenès. — **Rome**, Bocca frères; Spithöver.
Milan, Dumolard frères. — **Naples**, Ricc. Marghieri de Gius. — **Florence**, Wurtemberger.

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

NOTE SUR LES ORIGINES D'UNE ESTAMPE DE MANTEGNA

Le Combat de dieux marins.

(PLANCHES 1 et 2.)

Les admirateurs de Mantegna, et de nos jours le nombre en est grand, savent de reste avec quel singulier mélange de soumission et d'indépendance, d'entraînement involontaire et de parti pris, il a recherché et mis à profit, dans tout le cours de sa vie, les exemples de l'antiquité. Les peintures à fresque ou les tableaux, les dessins ou les estampes, toutes les œuvres enfin qu'a laissées le noble maître démontrent assez l'influence subie par lui pour qu'il soit au moins superflu d'en relever un à un les témoignages. Il nous suffira de rappeler, en tant que symptôme général, le caractère archéologique qui distingue les compositions de Mantegna, à quelque ordre de sujets qu'elles appartiennent ; mais dans quelles occasions les formes de ce style accusent-elles des emprunts positifs, une imitation directe? Jusqu'à quel point permettent-elles de discerner ce qui, dans les travaux du maître, procède de ses inspirations propres et ce qui revient en réalité à autrui? En un mot, comment reconnaître, parmi les monuments antiques, ceux-là mêmes que Mantegna a eus devant les yeux, et établir, preuves en main, l'exactitude absolue ou la fidélité relative des copies qu'il en a faites?

Rien de moins facile que de pareils rapprochements, rien de plus rare à rencontrer que ces termes matériels de comparaison entre les

œuvres de l'art italien, à l'époque de la Renaissance, et les types grecs ou romains dont elles auraient littéralement reproduit ou, dans une certaine mesure, renouvelé les apparences. A bien peu d'exceptions près, — le sarcophage dit *de la comtesse Béatrix*, par exemple, qui, dès l'année 1260, avait servi de modèle à Nicolas de Pise pour ses bas-reliefs de la chaire du baptistère, et le groupe des *Trois Grâces*, à Sienne, que Raphaël devait, près de deux siècles et demi plus tard, imiter dans un de ses premiers tableaux, — les marbres ou les bronzes qui ornent aujourd'hui les édifices publics ou les musées de l'Italie n'étaient pas encore remis en lumière au temps où Mantegna, né en 1431, acquérait ou confirmait sa renommée. Moins favorisé d'ailleurs que les artistes florentins auxquels les fragments de sculpture recueillis par Laurent de Médicis dans ses jardins de Saint-Marc pouvaient fournir une certaine somme d'enseignements, l'artiste padouan n'avait guère, là où il travaillait, l'occasion d'étudier en face l'art antique. A un moment de sa vie, il est vrai, il avait visité Rome, et les souvenirs dont il s'y était sans doute approvisionné expliqueraient les particularités de sa manière, si celle-ci ne s'était définitivement constituée qu'à partir de ce moment; mais le séjour de Mantegna à Rome remonte seulement à l'année 1488, c'est-à-dire à une époque où le maître était âgé déjà de cinquante-sept ans, et les œuvres de sa main antérieures à cette date (1) ne diffèrent nullement, quant aux inspirations et aux formes, des œuvres qui ont suivi. Elles prouvent que, dès sa jeunesse, aussi bien qu'à l'âge de la maturité, il avait ces préoccupations d'antiquaire ou tout au moins de curieux, ce goût pour l'archaïsme pittoresque dont se complique en général l'originalité de son style, et que, même lorsqu'il traite des sujets religieux, il accuse avec la bonne foi hardie d'un néophyte, on dirait presque avec une naïve ostentation.

Il fallait donc que Mantegna trouvât, au moins de temps à autre,

(1) Nous nous contenterons de citer parmi les plus importantes les fresques de l'église *degli Eremitani*, à Padoue (1453-1459), les deux tableaux conservés au Musée du Louvre, *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices*, enfin les célèbres *Triomphes de Jules César*, à Mantoue, dont l'exécution, comme le prouve une lettre du marquis François de Gonzague, était entreprise avant que le peintre fût appelé à Rome par Innocent VIII.

un aliment pour sa passion dans la découverte de certains modèles, dans la possession de certains souvenirs; il fallait que, à défaut de musées ou de galeries comme les nôtres, il eût à sa disposition des éléments d'information assez variés et assez sûrs pour lui permettre de se les approprier, suivant les besoins de son travail, soit à titre d'indications sur la décoration architectonique d'une scène, soit comme des exemples absolus de l'art de composer ou d'ajuster des figures. Or, ces renseignements ou ces leçons, à quels monuments lui était-il possible de les demander? Sans doute, l'initiation de Mantegna aux beautés de l'antique datait du temps où il commençait son apprentissage d'artiste dans l'atelier du Squarcione. Francesco Squarcione avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce. Il s'était formé, chemin faisant, une collection de fragments antiques, de dessins d'après des statues et d'exemplaires moulés en plâtre que, une fois revenu à Padoue, sa ville natale, il donnait pour modèles à ses élèves plus volontiers que ses propres ouvrages, « attendu, dit Vasari, qu'il ne se croyait nullement le meilleur peintre qu'il y eût au monde. » Mais, quelque profit qu'il ait pu tirer de ces premières études, Mantegna, très-probablement, ne se borna pas, pendant tout le reste de sa vie, à s'en rappeler et à en exploiter les bienfaits. Il dut recourir à d'autres documents, élargir le cercle de ses recherches, et, certains types une fois trouvés, en faire l'objet d'imitations d'autant plus zélées que la révélation avait été plus fortuite ou la conquête plus difficile.

C'est un de ces documents, ainsi mis en œuvre par le maître *quattrocentista*, que la clairvoyance de M. François Lenormant a récemment découvert à Ravenne, dans l'église de San Vitale, ou plutôt dans les dépendances de cet édifice; car le monument dont il s'agit orne la muraille de gauche de la voûte sous laquelle est déposé le sarcophage de l'exarque Isaac, dans une cour attenant à l'église. A quelle époque ce bas-relief, représentant un *combat entre deux dieux marins*, et provenant vraisemblablement de la frise d'un temple dédié à Neptune (1),

(1) M. Lenormant a vu dans une maison voisine de San Vitale et dans le vestibule de la bibliothèque municipale de Ravenne, plusieurs fragments mutilés de la même frise dont quelques-uns re-

est-il venu occuper la place où on le voit aujourd'hui? S'y trouvait-il déjà au temps de Mantegna? Nous ne saurions le dire. Cependant, il y a lieu de présumer que, comme un autre fragment de sculpture antique, reproduit en 1518 par Marc de Ravenne dans une de ses meilleures planches (*le Bas-relief aux trois Amours*, ou, plus exactement, *le Trône de Neptune*), il a, depuis la construction même de l'église, figuré parmi les décorations accessoires de San Vitale. Personne n'ignore que les architectes de l'époque dite byzantine ne se faisaient pas scrupule d'employer, pour l'embellissement des sanctuaires qu'ils érigeaient, des matériaux de toute provenance, et que le caractère, même ouvertement profane, des débris qui leur tombaient sous la main, n'inquiétait pas plus leur conscience d'artistes qu'il ne troublait leur foi de chrétiens. Quoi d'étonnant dès lors à ce qu'il se soit passé, sous le règne de Justinien, à Ravenne, quelque chose d'analogue à ce qui avait lieu, vers la même époque, dans d'autres villes de l'Italie, et qu'un bas-relief, représentant des dieux marins, ait été encastré dans un mur de San Vitale au même titre que devait l'être plus tard un grand mascaron antique dans le portique de Sainte-Marie-in-Cosmedin, à Rome, ou l'entablement d'un temple consacré à Mars dans le chœur de Saint-Laurent-hors-les-murs?

Quoi qu'il en soit, à San Vitale ou ailleurs, Mantegna a certainement vu et étudié le bas-relief dont nous parlons, puisqu'il en a presque textuellement reproduit sur le cuivre les lignes générales et les formes partielles. M. François Lenormant a le mérite d'avoir constaté ce fait (1), bien que, pendant son séjour à Ravenne, il ait dû s'aider seulement de ses souvenirs pour rattacher à la sculpture qu'il avait devant les yeux l'origine de la pièce gravée par Mantegna; mais lorsque, à son retour d'Italie, il put comparer avec la photographie prise

produisent sans aucune modification ces deux figures, tandis que d'autres, tout en représentant aussi des dieux marins, les montrent dans des attitudes et avec des combinaisons de lignes différentes.

(1) Il est juste de dire toutefois qu'un écrivain anglais, M. Palgrave, avait déjà signalé l'existence à Ravenne « d'un bas-relief ayant servi de modèle à Mantegna pour son *Combat de dieux marins*; » mais cela en termes généraux et sans aucune indication sur le monument de la ville où se trouve ce bas-relief. — Voyez le chapitre intitulé *Essay on the first century of italian engraving* que M. Palgrave a ajouté au second volume du *Handbook of painting*, traduit de l'ouvrage allemand de Kugler. — Londres, 1855.

sur place l'estampe même dont il s'était de loin rappelé l'ordonnance, il acquit la certitude que sa mémoire ne l'avait pas trompé, et que la gravure de Mantegna, décrite par Bartsch sous le titre de *Combat de dieux marins* (t. XIII, p. 239), était la reproduction exacte du bas-relief conservé à Ravenne.

Il faut ajouter néanmoins que cette similitude entre l'original et la copie n'existe que pour une partie de la scène représentée par le graveur, celle-ci se composant, outre les deux figures imitées du bas-relief, de deux autres figures et d'une statue de Neptune qui ne se trouvent pas dans l'œuvre sculptée. Un coup d'œil jeté sur la photographie d'après le marbre (planche 1) et sur le fac-simile de la gravure (planche 2) qui, l'un et l'autre, accompagnent cette notice, suffira pour que l'on apprécie, au point de vue de l'ensemble, les différences qu'offrent les deux compositions; mais il suffira aussi, en ce qui concerne le groupe principal, pour qu'on n'hésite pas à reconnaître la conformité des deux dieux marins qui occupent une moitié de la planche avec ceux qui remplissent tout le champ du bas-relief. A peine quelques modifications de détail, — le mince bâton, par exemple, que lève le combattant de droite, au lieu de la massue que le sculpteur lui avait mise dans la main, — à peine quelques changements dans le mouvement des deux figures ou dans celui des jambes des hippocampes, permettent-ils de relever çà et là les infidélités relatives du burin. Pour tout le reste, la ressemblance est complète entre les deux scènes, et Mantegna, en traçant celle à laquelle il a attaché son nom, entendait, cela est manifeste, faire son bien propre du fonds que lui fournissait autrui.

Suit-il de là que l'évidence des emprunts supprime les mérites particuliers de l'emprunteur, ou qu'elle les réduise à ce point de n'être plus guère que les habiletés de la fraude? Autant vaudrait ne voir dans le *Sposalizio* de Raphaël qu'un larcin commis envers le Pérugin, ou dans l'*Extrême-Onction*, peinte par Poussin, qu'une simple contrefaçon du bas-relief antique représentant la *Mort de Méléagre*. D'ailleurs, le reproche de plagiat, et, par conséquent de stérilité personnelle, serait au moins étrange, adressé à un des maîtres qui ont le plus sou-

vent et le plus nettement fait preuve d'imagination et de force inventive. Sans parler de tant de tableaux où la puissance des inspirations intimes est égale à l'originalité de la mise en scène, l'*Ensevelissement*, la *Descente aux Limbes*, la *Bacchanale au Silène*, d'autres pièces encore, gravées par Mantegna, démentiraient trop bien une pareille accusation pour que personne sans doute s'avise de la porter. Peut-être s'étonnera-t-on seulement, dans le cas particulier qui nous occupe, que Mantegna ait pu consentir à faire en quelque sorte aussi bon marché de lui-même et à recevoir d'un autre ce qu'il avait le droit d'attendre et le pouvoir d'obtenir de son génie. Rien ne serait moins juste pourtant que d'attribuer à ce désintéressement le caractère d'une abdication complète. On peut dire, au contraire, qu'ici les procédés mêmes de l'imitation prédominent sur la signification première, sur la valeur intrinsèque de l'objet imité, et que si le rapprochement des deux œuvres établit sans équivoque l'antériorité de l'une, il sert aussi et surtout à mettre en relief ce qu'il y a dans l'autre de qualités supérieures et d'expressifs témoignages de volonté.

Par une méthode toute différente de la poétique d'André Chénier, qui devait, trois siècles plus tard, et avec l'admirable talent que l'on sait,

Sur des pensers nouveaux créer des vers antiques,

Mantegna s'empare des « pensers » antiques pour les revêtir de formes nouvelles. C'est cette physionomie moderne, revivifiant l'idéal ancien, qui donne à son œuvre un intérêt analogue à celui que présente, dans l'ordre littéraire, la traduction par Amyot ou par Montaigne d'un texte grec ou latin; ce sont ces allures caractéristiques du style et ce tour imprévu qui font d'un travail, en réalité de seconde main, un témoignage d'initiative personnelle et, jusqu'à un certain point, une création. Vasari, dans sa *Vie de Mantegna,* a donc eu bien raison de citer le *Combat de dieux marins* parmi les estampes les plus remarquables du maître, et, de son côté, Lomazzo n'eût fait que rendre un hommage mérité à l'auteur de cette planche, si, au lieu de le proclamer « le premier des graveurs italiens par la date », il se fût contenté de saluer en lui le plus savant graveur de son temps.

N'exagérons rien pourtant. Il n'y a pas, il ne pouvait y avoir dans la représentation d'une pareille scène l'expression de ces pensées profondes, de ces intentions pathétiques qui assurent à d'autres gravures de Mantegna, à celles notamment qu'il a faites sur des sujets sacrés, une autorité morale si pénétrante. Les qualités ici, quelque considérables qu'elles soient, ne dépassent pas les limites de l'exécution proprement dite. Tout se résume dans la fierté ou la finesse du dessin, dans la fermeté du faire, dans une analyse sans merci de la forme en même temps que dans une indépendance de goût singulière là où il s'agit de la commenter; mais cette habileté de surface procède au fond d'un sentiment si vigoureux, ces hardiesses de la manière, même lorsqu'elles dégénèrent presque en bizarreries, révèlent, chez celui qui ose ainsi se compromettre, une si rare activité intellectuelle, un si ardent besoin du mieux, qu'on serait bien mal venu à n'apprécier de tels résultats qu'au point de vue de la dextérité matérielle, et à confondre une estampe, comme le *Combat de dieux marins,* avec les œuvres que recommande seulement l'adresse ou la patience de l'outil.

A l'époque où Mantegna gravait cette belle planche, il était dans toute la force de son talent, et, probablement, à un âge qui ne devait guère dépasser celui de cinquante ans. Nous ne nous autorisons pas, pour le supposer, des caractères inscrits au-dessous du mot *Invidia* (INVID.) sur la tablette que tient une des figures, bien que le savant Zani et quelques autres écrivains aient cru pouvoir expliquer ces caractères énigmatiques par le millésime 1481. Pour établir approximativement la date de la gravure, il suffit de consulter la copie à la plume qu'a dessinée Albert Dürer et qui est conservée aujourd'hui à Vienne, dans la Collection Albertine. Cette copie, ainsi qu'une autre due à la même main d'après la *Bacchanale au Silène,* est datée de 1494. Ne peut-on dès lors, sans s'aventurer beaucoup, faire remonter l'exécution de la pièce originale à quelques années avant celle-là, par conséquent à une période qui serait comprise entre 1480 et 1490 au plus tard?

Il ne sera pas superflu de rappeler en terminant que le *Combat de dieux marins* a pour pendant, ou plutôt pour complément, — car les

deux pièces se continuent l'une l'autre et peuvent être réunies dans le même cadre, — une autre scène également renouvelée des traditions mythologiques : le *Combat de deux Tritons*, ayant chacun une Néréide en croupe. Qui sait si, pour cette seconde partie de sa tâche, Mantegna n'a pas utilisé, comme il l'avait fait pour la première, quelque exemple formel, quelque monument maintenant oublié de l'art antique? Qui sait si une nouvelle découverte ne viendra pas un jour achever la démonstration commencée et assigner au *Combat des Tritons* une origine pareille à celle qu'on doit désormais reconnaître à l'autre estampe?

Quoi qu'il en soit, et pour nous en tenir au fait acquis, il y a dans le rapprochement du bas-relief retrouvé par M. Lenormant et de la pièce gravée par Mantegna quelque chose de plus qu'un amusement pour la curiosité : il y a un renseignement instructif sur les coutumes secrètes, sur les ressorts et les procédés particuliers d'un grand talent. A ce titre, il nous a paru opportun de le proposer à l'attention des érudits et des artistes, pour qu'ils y trouvent à la fois un moyen de pénétrer plus avant dans l'intelligence de ce talent d'élite et une occasion de plus d'en admirer, même sous les dehors de l'imitation, la sincérité intraitable et la puissante originalité.

Henri DELABORDE.

MIROIR ÉTRUSQUE DÉCOUVERT AUPRÈS D'ORVIETO.

(Planche 3.)

Le miroir que nous publions dans cette planche, d'après un calque de M. l'ingénieur Alessandro Boni de Castel-Rubello (1), est à la fois comme beauté d'art, grand caractère de la composition et nouveauté du sujet qu'elle retrace, un des plus importants parmi les monuments de ce genre découverts dans les dernières années en Étrurie. Il a été trouvé au mois d'avril 1876, dans une tombe fouillée par M. Menichetti à Porano, dans le proche voisinage d'Orvieto (2), tout à côté

(1) Le calque a été réduit d'un tiers par les procédés photographiques.

(2) Voy. *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, 1876, p. 53 et pl. I.

de la célèbre tombe Golini (découverte en 1863), dont les peintures ont fait l'objet d'une si intéressante publication du comte Conestabile.

Les inscriptions, accompagnant cinq des figures sur six, ne laissent aucun doute possible sur le sujet qui y est gravé au burin, sous l'influence du style grec de la meilleure époque. *Tyndare* (ƎJTHVT) s'y voit assis sur un ocladias, le haut du corps nu, les jambes enveloppées d'un manteau, s'appuyant sur un bâton noueux, qu'il tient devant lui de la main gauche. *Vénus* (HAQVT), parée d'un collier, vêtue d'un simple himation qu'elle rejette derrière ses épaules de manière à laisser son corps à nu, s'appuie sur l'épaule du héros et, tournant la tête vers lui, semble l'encourager à faire bonne figure devant son infortune conjugale. En face de Tyndare, de l'autre côté de la composition, et lui faisant pendant, *Léda* (AJTAJ) (1) est assise sur un trône à dossier; elle est vêtue d'une tunique et d'un himation, et son geste indique qu'elle adresse la parole à son époux. Ses pieds se reposent sur un riche coussin, sur lequel sont aussi placées les deux moitiés de la coquille brisée de l'œuf d'où sont sortis ses enfants. L'un de ceux-ci, *Castor* (ᑫVTƧA>), entièrement nu sauf une chlamyde rejetée derrière ses épaules, s'appuie au dossier du siége de sa mère et présente de la main droite un objet difficile à déterminer, en forme de masse irrégulière, à Tyndare, qui étend la main pour le recevoir. Castor, dans une des variantes les plus répandues de la légende, est celui des deux Dioscures qui seul est mortel, parce qu'il est fils de Tyndare, comme Clytemnestre, tandis que Pollux et Hélène sont enfants de Zeus (2). L'auteur de la composition de notre miroir a manifestement suivi cette donnée, et l'on pourrait croire que l'objet que Castor présente ici à Tyndare est quelque signe de reconnaissance qui l'atteste comme son véritable fils (3). *Pollux* (Ǝ>VTJVᒣ) et *Hélène* (que ne désigne aucune inscription), le premier vêtu d'une ample chlamyde, complètent la scène en se tenant debout dans le fond de la composition, entre Vénus

(1) *Latva* et non *Latvai*, comme on pourrait être d'abord tenté de lire. Le trait qui suit ce nom, de même que celui qui suit le nom de *Pultuce*, est simplement disjonctif.

(2) Apollod., III, 10, 7; cf. Pindar., *Nem.*, X, 150; Schol. *ad* Theocr., *Idyl.*, XXIV, 130; Hygin., *Fab.*, 77. — Hélène est déjà fille de Zeus chez Homère, *Iliad.*, Γ, 426.

(3) La forme de l'objet que Castor présente ainsi à Tyndare serait de nature à faire penser à une *pierre* (λᾶς), qui pourrait être allusive au surnom de Λαπέρσαι, l'une des principales épithètes des Dioscures en Laconie, où l'on jurait νὴ τὼ Λαπέρσα aussi bien que νὴ τὼ σιώ (voy. Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. II, p. 100). La tradition locale interprétait ce nom par « les Destructeurs de Las » (Schol. *ad Iliad.*, B, v. 585; Strab., VIII, p. 334) et disait que le premier exploit des deux demi-dieux avait été la prise de la forteresse de Λᾶς ou Λᾶ, située dans le Taygète, au-dessus de Gythium (sur cette place forte, *Iliad.*, B, v. 585; Tit. Liv., XXXVIII, 30 et 31; cf. Curtius, *Pelopon.*, t. II, p. 273 et 324). Pausanias (III, 24, 6) dit que les Dioscures y étaient adorés, mais prétend qu'ils en avaient été les fondateurs, à leur retour de l'expédition des Argonautes. Lycophron (v. 511) les appelle Λαπέρσαι, au lieu de Λαπέρσαι, et parle (vers 1369) d'un Zeus Lapersios; en effet, la ville du Taygète est quelquefois nommée Λαπέρσαι (Hesych.) ou Λαπέρσα (Steph. Byz.).

et Castor. Au-dessus on aperçoit la tête, de face et radiée, du *Soleil*, entre les têtes des chevaux de son quadrige, qui s'élève sur l'horizon. Le tout est encadré d'élégants rinceaux de feuilles et de fleurs, qui partent du manche, décoré à son sommet, au point où commence à s'épanouir l'orbe du miroir, d'une figure de *Lasa* féminine, sortant à mi-corps du calice d'une fleur et ayant près d'elle un oiseau.

Nous avons sur ce monument pour la première fois les formes que les noms de Tyndare et de Léda avaient revêtues dans la bouche des Étrusques, *Tuntle* (pour *Tuntre*) et *Latva*. Celle du dernier est particulièrement intéressante, en ce qu'elle paraît justifier le rapprochement que Preller (1) avait établi entre les appellations de Léda et de Léto, ainsi qu'entre ces deux et le mot *lada*, qui signifie « femme, épouse » dans les inscriptions lyciennes.

C'est aussi la première fois qu'apparaît sur un miroir, ou sur tout autre monument de l'art étrusque, le mythe des enfants nés de l'œuf de Léda (2). Il est même à remarquer que ce mythe, sauf l'allusion qu'on y cherchait dans la forme du bonnet des Dioscures (3), n'a pu être jusqu'ici reconnu, et encore sans une certitude complète, que sur un seul monument de l'antiquité figurée, une peinture murale de Pompéi (4) fort différente de la composition du miroir de Porano, où Léda montrerait à Tyndare les trois enfants à peine nés, dans la coquille de l'œuf ou plutôt dans un nid.

L'histoire du développement du mythe retracé sur notre miroir est curieuse à suivre. Dans les poésies homériques on n'en entrevoit aucune trace. C'est seulement avec le poëme cyclique des Κύπρια qu'il commence à être question de l'œuf, et Hélène seule est indiquée alors comme en étant sortie ; nous saisissons ainsi comment la fable, destinée à embrasser également la naissance des Dioscures, a été produite par une naturalisation en Grèce du mythe asiatique de la naissance de l'Aphrodite syrienne, sortant d'un œuf tombé du ciel dans l'Euphrate, apporté par les poissons au rivage et couvé par des colombes (5). Dans le poëme cyclique (6), ce n'était pas Léda qui était donnée pour mère à Hélène, mais bien Némésis, en conformité avec les

(1) *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. II, p. 90 ; cf. t. I, p. 184.

(2) Tzetz. *ad* Lycophr., 88 et 511 ; Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, III, 328 ; Schol. *ad Odyss.*, X, 298 ; Schol. *ad* Callimach., *Hymn. in Dian.*, 232 ; Auson., *Epigr.*, LVI.

(3) Lycophr., *Alex.*, 506 ; Lucian., *Dialog. deor.*, 26, 1, avec les notes d'Hemsterhuys.

(4) *Museo Borbonico*, t. I, pl. 24. — M. Helbig (*Wandgemälde der Städte Campaniens*, p. 163) élève des doutes dont il faut tenir grand compte sur le véritable sujet de la peinture. Il la rapproche, en effet, de deux autres, plus récemment trouvées, où la scène paraît la même et où ce sont trois Amours, caractérisés par leurs ailes et placés dans un nid, que la jeune femme assise tient sur sa main et montre au compagnon assis près d'elle.

(5) Hygin., *Fab.* 197.

(6) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 26. — Le vers d'Horace (*Ars poet.*, 147)

Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo

fait allusion au début des Κύπρια.

données admises par les traditions locales de Rhamnonte (1). Poursuivie par Zeus, Némésis prenait successivement diverses formes pour lui échapper (2), mais enfin le dieu parvenait à l'atteindre sous la figure d'un cygne mâle, quand elle avait elle-même celle de la femelle, et de leur accouplement résultait l'œuf qui renfermait Hélène (3). Léda trouvait cet œuf, ainsi que l'a chanté Sapho (4) et que le racontaient les prêtres de Rhamnonte, qui prétendaient que la trouvaille avait eu lieu dans les marais voisins de leur ville (5) : elle en brisait la coquille, recueillait et nourrissait comme son propre enfant la petite fille d'une merveilleuse beauté que l'œuf contenait. Lorsque Cratinus mit en comédie cette version de la légende, il représenta Léda couvant comme une poule l'œuf merveilleux qu'elle avait découvert (6). Dans ce que nous connaissons de la poésie grecque, c'est seulement chez Euripide (7) qu'apparaît le récit de Zeus prenant la forme du cygne pour s'unir à Léda et la rendre mère d'Hélène et de Pollux, ou bien des deux Dioscures (8). Cette nouvelle rédaction de la fable, devenue particulièrement chère aux poëtes à partir de cette époque et qui a tant de fois inspiré les artistes (9), était le résultat d'une combinaison entre le mythe d'origine orientale, raconté pour la première fois aux Grecs dans les Κύπρια, et la donnée plus simple des poésies homériques, où Hélène et ses frères naissent de Zeus et de Léda, mais sans qu'il soit question d'un changement de forme du dieu. Une fois qu'elle eût été adoptée, il devint tout naturel de faire pondre par Léda, amante du dieu métamorphosé en cygne, l'œuf d'où sortaient soit Hélène seule, soit les trois jumeaux, comme l'a admis l'auteur de la composition du miroir de Porano (10).

Sur la bordure de ce monument, une inscription étrusque, gravée postérieurement en lettres assez grandes et profondes, laisse lire AHIOVM ꓘAƎHOVOIƎ>. La même inscription, une fois avec la variante ꓘAƎHOVOƎ>, se remarque également sur tous les objets de bronze trouvés dans le même tombeau, un petit candélabre, une petite ciste au couvercle surmonté d'un lion couché, un grand bassin, une

(1) Pausan., I, 33, 7.

(2) Il subsiste quelques vers relatifs à ces métamorphoses : Athen., VIII, 10; cf. Henrichsen, *De carmin. Cypr.*, p. 40; Welcker, *Epische Cyclus*, t. II, p. 130 et s.

(3) Voy. Preller, *Griech. Mythol.*, t. II, p. 92.

(4) Fragm. 56.

(5) Pausan., I, 33, 7 ; Apollodor., III, 10, 7.

(6) Meineke, *Fragm. com. graec.*, t. II, 1re part., p. 80.

(7) *Helen.*, 17-21, 214, 257, 1144, 1645; *Orest.*, 1387; *Iphig. Aul.*, 794 et s.

(8) D'après Isocrate (*Encom. Helen.*, 59) Zeus se changea deux fois en cygne, d'abord pour Némésis, puis pour Léda. D'autres font Némésis et Léda identiques : Schol. *ad* Euripid., *Orest.*, 1371; Lactant. *De falsa rel.*, I, 21; Clem. Rom., *Homil.*, V, 13.

(9) Voy. Otto Jahn, *Archäologische Beiträge*, p. 1-11; *Berichte d. K. Sachs. Gesellsch.*, 1852, p. 47-64; 1853, p. 14-21.

(10) Dans quelques versions du récit, il était question de deux œufs, l'un contenant les enfants de Zeus, l'autre ceux de Tyndare : Schol. *ad* Euripid. *Orest.*, 453.

D'après Ibycus, les Molionides naissaient aussi d'un œuf : Athen., II, 50.

œnochoé et une patère. Je n'hésite pas à la traduire, « objet funéraire de la fille de Cethurnea. » La désignation du personnage par une simple formation en —*al* qui caractérise la filiation maternelle, ou plus rarement paternelle, ne peut convenir qu'à une jeune fille non encore mariée. Le substantif *s'uthina*, dont on a les variantes orthographiques ΑΗΙΟVΜ, ΑΗ+VΜ, ΗΙΟVƧ, SVTIN (1), et dont *s'uthil* (2) paraît une autre variante, se rencontre, soit isolé, soit accompagné comme ici d'un nom propre, sur une infinité d'objets mobiliers, toujours rencontrés dans les tombeaux. En vertu de rapprochements philologiques hasardés et sans base solide, on l'a expliqué tantôt comme « ex-voto pour le salut » (Lanzi), tantôt comme équivalent du grec ἀνάθημα (Corssen). On peut arriver à un sens plus exact en laissant de côté ces rapprochements aventureux, fondés sur de simples assonances, qui égarent plus qu'ils ne guident, et en procédant d'après la vraie méthode, par l'étude exclusive et directe des textes épigraphiques étrusques pris en eux-mêmes. *Suthina, s'uthina* ou *s'utna* est manifestement un dérivé du mot *s'uthi, suthi* ou *suti*, dont on rencontre environ une trentaine d'exemples dans les inscriptions funéraires connues jusqu'à ce jour (3). Corssen a cru reconnaître dans ce dernier un verbe à la 3^e^ personne du singulier du prétérit ; mais M. Deecke (4) le revendique avec raison comme un substantif. Le même savant lui attribue le sens de « tombeau », et il n'y a pas, en effet, moyen d'en douter en présence de l'inscription gravée au-dessus de la porte d'une des sépultures de la nécropole si curieuse, que M. l'ingénieur Ricardo Mancini déblaie en ce moment à Orvieto avec tant de zèle et d'intelligence :

IOVM ƧAꟼVOAᒧƎ+ ƧƎꓘꟼAᒧ IM

« Je (suis) de Larcius Telathura le tombeau (5). » Dans une épitaphe d'une autre localité, plus anciennement connue (6), on lit de même : *Mi suthi Larthial Muthicus'*. Migliarini (7) et le comte Conestabile (8) étaient donc complétement dans le vrai en traduisant la formule d'un certain nombre d'épitaphes, *eca suthi* ou *eca s'uthi* suivi des noms d'un mort au génitif, par « cette tombe (est) de N » ou « ceci (est) la tombe de N » (9). La signification de *suthi* étant ainsi donnée, celle du dérivé

(1) A. Fabretti, *Glossarium italicum*, p. 1723 ; Corssen, *Sprache der Etrusker*, t. I, p. 556 et s.; Deecke, *Etruskische Forschungen*, I, p. 52 et s.

(2) A. Fabretti, *Corp. inscr. ital.*, n° 2603.

(3) A. Fabretti, *Glossar. ital.*, p. 1723.

(4) Dans la nouvelle édition des *Etrusker* d'Otfried Müller, t. I, p. 507.

(5) Les inscriptions des autres tombes de la même nécropole sont toutes formées du pronom *mi* suivi des noms du mort au génitif en — *s*, « je (suis) de N », j'appartiens à N.

(6) A. Fabretti, *Corp. inscr. ital.*, n° 42.

(7) *Rivista contemporanea* de Turin, 2^e^ année, t. III, p. 401 et s.

(8) *Archivio storico italiano*, nouv. sér., t. XI, p. 38.

(9) C'est peut-être ce mot étrusque *suthi* ou *suti* « tombeau » qu'il faut reconnaître dans le premier élément de *siticen*, qu'Aulu-Gelle (*Noct. att.*, XX, 2) enregistre comme une expression antique correspondant au grec τυμβαύλης.

suthina en dérive nécessairement et naturellement; ce n'est pas génériquement l'offrande, de quelque nature qu'elle soit, c'est l'offrande funéraire et plus exactement encore l'objet que l'on dépose dans le tombeau. Et l'on doit remarquer qu'au point de vue archéologique aucune autre explication ne pouvait convenir aussi exactement à la variété des objets, tous de mobilier et de mobilier funèbre, sur lesquels on rencontre l'inscription de ce mot.

F. LENORMANT.

TERRE-CUITE DE TANAGRA.

(PLANCHE 4.)

L'exquise figurine provenant de la nécropole de Tanagra, dont nous donnons une gravure dans les dimensions de l'original, est empruntée au cabinet d'un amateur distingué, M. Bellon, de Rouen, dans lequel nous aurons l'occasion de puiser quelques autres monuments. Elle peut être comptée au nombre des échantillons les plus gracieux et les plus parfaits des terres-cuites de la cité béotienne.

Nous y avons encore une fois une de ces figures de femmes sans attributs caractéristiques, au sujet desquelles il y a jusqu'ici divergence entre les savants, les uns voulant y voir des divinités, les autres y reconnaissant de simples représentations familières.

Non nostrum... tantas componere lites.

Quelle que soit l'interprétation véritable à donner à ces statuettes, nous nous bornons pour notre part à les admirer comme marquant un côté nouveau et charmant de l'art grec au temps des premiers successeurs d'Alexandre. C'est ce côté d'art des terres-cuites de Tanagra que, dans un des prochains numéros de la *Gazette archéologique,* l'éminent directeur de notre École Nationale des Beaux-Arts, M. Guillaume, étudiera avec l'autorité si particulière qui lui appartient à double titre, comme écrivain et comme sculpteur. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer cette bonne nouvelle à nos lecteurs.

Comme la plupart de ses pareilles, la statuette gravée dans la planche 4 offre de nombreux vestiges de coloration, et sous ce rapport elle appartient à la classe de celles qui étaient décorées avec le plus de richesse. L'himation dont s'enveloppe la jeune femme qu'elle représente était peint en rose, avec une large bordure d'or, son chiton en bleu clair, également bordé d'or; sur le visage on voit des restes de délicats tons de chair, tandis que la chevelure était peinte de ce brun-

rouge par lequel les coroplastes ont toujours rendu la nuance fauve et ardente, à la vénitienne, que Dicéarque signale comme caractéristique des cheveux des femmes de Béotie. Les pendants des oreilles sont encore dorés. Il y a un intérêt tout spécial à relever les colorations des terres-cuites de Tanagra dans les exemplaires où leur authenticité ne peut donner lieu au moindre doute, car aujourd'hui, dans la plupart de celles que les marchands d'antiquités d'Athènes envoient en Occident, la peinture a été refaite par des mains modernes, quelquefois très-habilement, mais aussi d'autres fois d'une manière tout à fait barbare.

Et ce n'est pas la seule fraude à laquelle soient exposés maintenant les amateurs peu expérimentés, avec les terres-cuites de la Béotie. Des mouleurs italiens se sont établis en Grèce pour exploiter la vogue dont jouissent ces fragiles monuments. Depuis quelque temps, nous voyons arriver en grand nombre les produits de leur industrie de falsificateurs. Tantôt ce sont des statuettes composées de fragments antiques audacieusement restaurés et complétés, auxquelles on a refait des membres ou ajouté des attributs de fantaisie; tantôt des surmoulés complétement modernes pris sur des originaux excellents. Il arrive même, mais, dans ce cas, la fraude est par trop facile à reconnaître, que les fabricateurs ne se sont seulement pas donné la peine de choisir un modèle antique. On nous a montré un groupe, soi-disant trouvé à Tanagra, qui avait été moulé sur quelque sujet de pendule de l'école de Canova. Il importe donc que les amateurs se tiennent désormais en garde, n'acceptant pas ces monuments à la légère, mais seulement à bon escient et après un soigneux examen. Les fraudes sont souvent faites avec assez d'habileté pour que déjà de fins connaisseurs s'y soient un moment laissé prendre.

L'objet de forme indéterminée que tient la femme représentée dans la figurine du cabinet de M. Bellon, est un fragment de l'éventail en forme de feuille qui revient si souvent à la main des personnages féminins, parmi les terres-cuites de Tanagra. Au sujet de cet éventail, on nous permettra de rectifier en finissant une expression inexacte que l'on rencontre dans la plupart des descriptions de ces statuettes. On le voit ordinairement *en feuille de lotus;* ceci est botaniquement impropre; la feuille des nymphéacées a une forme toute différente. Ce qu'imite l'éventail des femmes hellènes de l'antiquité, c'est une feuille d'aroïdée, et spécialement de l'espèce (*Arum colocasia.* L.) que Dioscoride (1) appelle ἄρον avec la synonymie de κολοκάσιον, empruntée au langage des habitants de l'île de Cypre (2). Cette plante, dont la

(1) *Mater. med.*, II, 197.

(2) Sprengel, *ad* Dioscorid., t. II, p. 480.

racine est esculente, était, dans l'antiquité, cultivée comme potagère par toute la Grèce. M. Orphanidis, le savant professeur de botanique à l'Université d'Athènes, en a récemment repris la culture avec succès (1).

E. de CHANOT.

PATÈRE D'ARGENT PHÉNICIENNE

DÉCOUVERTE A PALESTRINA.

(Planche 5.)

La direction de la *Gazette archéologique* a pensé être agréable à ses souscripteurs en leur donnant le dessin de la patère d'argent à inscription phénicienne récemment découverte dans un tombeau de Palestrina, l'antique Préneste, avec une nombreuse série d'objets de travail oriental, bijoux et vases de métal. Cette trouvaille, d'une importance capitale, qui rappelle celle de la tombe Regulini-Galassi à Cære, a eu un grand retentissement dans la science (2). La collection complète des monuments exhumés de la sépulture de Palestrina sera bientôt publiée dans les Annales de l'Institut archéologique de Rome par MM. Helbig et le chanoine Fabiani. On aura plusieurs fois à revenir ici même sur les particularités que présentent quelques-uns de ces objets et les questions qu'ils soulèvent. Aujourd'hui nous nous bornons à éditer la pièce la plus importante à tous les points de vue, celle qui a d'abord attiré l'attention des érudits. Par l'inscription phénicienne qui y est gravée, la patère d'argent de Palestrina tranche définitivement une question de premier ordre en matière d'archéologie et d'histoire de l'art. Elle détermine, en effet, d'une manière décisive l'origine phénicienne des monuments analogues déjà rencontrés sur des points si divers du monde antique, en Assyrie comme en Cypre, en Grèce comme en Italie. Ces vases de métal que décorent des sujets imités de l'art de l'Égypte, mais dont l'exécution n'est manifestement pas égyptienne, sujets toujours gravés au trait par le moyen du burin, sont bien positivement, comme M. de Longpérier (3) l'a dit le premier, il y a plus de vingt ans, les vases de métal ciselé dans les fabriques de la Phénicie, que les poésies homériques nous montrent portés par les marchands sidoniens sur tous les points de l'Archipel, et avidement recherchés des Grecs de l'âge héroïque.

La patère de Palestrina offre une étroite ressemblance avec les autres monuments de la même catégorie jusqu'ici connus. La scène de victoire royale qui en occupe le centre, les barques divines disposées dans la périphérie, sont autant de sujets copiés des représentations habituelles des monuments égyptiens. Mais il n'est pas possible de se méprendre à leur style, ce sont des imitations faites par des

(1) Orphanidis, *Σύντομος ἔκθεσις πρὸς τὴν ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων τοῦ 1859 ἐπιτροπήν*, Athènes, 1859.

(2) Notice de M. Helbig, *Bulletin de l'Inst. archéol.*, 1876, p. 117 et s.—Rapport de M. le comte Conestabile, *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, août 1876.—Voy. encore, dans les mêmes *Notizie*, les livraisons de février, mars et mai 1876; *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, séances des 1er et 8 décembre 1876; *Journal officiel*, 5 et 12 décembre 1876.

(3) *Journal asiatique*, 1855, nº 15.

mains non égyptiennes. Les hiéroglyphes de la longue légende qui entoure la composition centrale, aussi bien que ceux des cartouches accompagnant les figures de cette composition, ne présentent pas de sens. Ils sont là comme de simples ornements, à la façon des inscriptions arabes imitées sur tant de monuments du moyen âge. Mais M. Maspéro a remarqué que l'artiste n'y avait reproduit aucun des caractères qui n'apparaissent dans les inscriptions qu'après la XXVI[e] dynastie; cette circonstance est un indice de date assez haute.

L'inscription phénicienne de cette patère ne pouvait manquer de devenir l'objet des études des maitres en matière d'épigraphie sémitique, lesquels ont été frappés du caractère ancien du type de l'écriture. M. Renan a bien voulu nous communiquer une note où il discute cette inscription et en établit la lecture avec l'autorité qui lui appartient. C'est une vraie bonne fortune pour notre *Gazette* que de pouvoir publier les savantes observations dans lesquelles l'éminent professeur prononce à notre avis le dernier mot sur le court texte qui est venu ouvrir la classe nouvelle des inscriptions phéniciennes trouvées en Italie. J. W. — F. L.

L'inscription de la patère de Palestrina se défend par son contenu même contre tout soupçon d'addition postérieure. Elle doit se lire אשמניער יבן עשתא.

La transcription grossie donnée au bas de la photographie envoyée à l'Académie des Inscriptions, porterait à lire le premier nom אשמניעד, ce qui ne serait pas sans apparence, puisqu'on trouve en hébreu les noms théophores יעדו, מועדיה, נועדיה, « celui qui a un pacte avec Dieu ». Mais en examinant à la loupe l'inscription elle-même, on s'aperçoit qu'il faut lire אשמניער. L'analogue hébreu d'un pareil nom serait אליעיר ou יהויעיר, qui n'existent pas formellement, mais qui ont dû certainement exister. En effet, on trouve, au I[er] livre des Chroniques, XX, 5, le nom יעיר ou יעור, qui est, à n'en pas douter, une forme écourtée pour אליעיר ou אליעור. Cette sorte de suppression du nom de Dieu dans les noms théophores est très-ordinaire; ainsi *Nathan*, *Hanan*, sont pour *Hananel*, *Nethanel*; en arabe, *Teim*, *Obeid*, sont pour *Teim-allah*, *Obeid-allah*.

Le sens de אליעיר est bien clair. C'est un équivalent de אליקים, « celui que Dieu relève ». Le parallélisme est d'autant plus parfait que les verbes קום et עור s'emploient comme presque synonymes. Isaïe, LII, 1; LX, 1, etc. (1).

(1) Un nom tout semblable est יאיר, qui se lit dans la Bible (Gesen., *Thes.*, p. 451), dans l'Evangile (Ἰάειρος, Marc, V, 22; Luc, VIII, 41), et sur un des coffrets funéraires découverts par M. Clermont-Ganneau.

Une particularité notable dans l'inscription de Palestrina, c'est qu'il y a un point après le premier nom, et qu'il n'y en a pas avec בן. C'est une règle générale, en effet, que, dans les inscriptions ponctuées, on ne met pas de point après les mots qui ne sont que des espèces de proclitiques, tels que בן, אש, etc.

Le second nom, עשתא, est plus difficile à expliquer que le premier. Il semble bien qu'il y faut chercher la racine עשה, « faire », qui a donné en hébreu les noms עשהאל, עשיאל, עשיה, יעשי, יעשיאל, יעשיה, מעשיה, מעשי. En général, les noms phéniciens, surtout africains, terminés en א, comme חנא, עבדא, doivent être considérés comme composés d'un substantif marquant une relation avec la divinité, et du pronom suffixe de la 3^e personne א (équivalent du ו hébreu), représentant la divinité, selon l'usage fréquent dans les langues sémitiques de désigner Dieu par le pronom de la 3^e personne (هو الباقي, « C'est LUI qui dure »). Comparez en hébreu אליהוא, « IL est mon Dieu » ; עבדו, « SON serviteur », דידו (forme pleine de דוד), « SON favori », יעדו, etc. ; en arabe عبده, « SON serviteur, » etc. D'après ce principe עשתא semble devoir signifier « la créature de LUI ». M. Lenormant rapproche avec beaucoup de bonheur l'expression עשת שן (Cant., V, 14), où les massorètes paraissent avoir mis à tort un שׁ.

Un monument qui doit être rapproché de celui de Palestrina est la patère, sans doute trouvée en Égypte, dont l'existence a pour la première fois été constatée à Athènes, et qui a été publiée par M. Euting dans les *Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg* (7^e série, t. XVII, 1872, planche 40). Cette patère est, comme celle de Palestrina, de style égyptien ; l'inscription qui s'y lit est en caractères plutôt araméens que phéniciens. Le nom propre y est précédé de ל, comme cela a lieu dans la plupart des épigraphes de ce genre. On est donc amené à se demander si le nom propre écrit sur la patère de Palestrina n'était pas lui aussi précédé d'un ל d'auteur ou d'appartenance. Je me suis adressé pour éclaircir ce point au savant antiquaire M. Fiorelli, qui a bien voulu me répondre ce qui suit :

« Per soddisfare intanto il vostro desiderio, ho inviato di nuovo persona ad esaminarla, e ne ho avuto risposta, che manca assoluta-

mente ogni traccia di lettera innanzi al nome proprio, e che essendo la coppa in qual punto conservatissima, non può cadere il sospetto di cancellatura alcuna. . . . . Il prof. Barnabei conferma che l'inscrizione comincia in modo così deciso, da non far pensare alla esistenza di altra lettera precedente e per una qualsiasi ragione deperita. »

L'absence du ל et la façon dont l'inscription est tracée sur l'aile de l'épervier, me semblent écarter l'idée que *Esmunyaïr ben Asto* ait été l'artiste qui fit la patère. C'est, je pense, le personnage défunt au souvenir hiératique duquel la patère est consacrée.

La forme עשתא fait beaucoup plus penser à Carthage qu'à la Phénicie. C'est seulement en effet dans le dialecte africain que le suffixe de la 3e personne était א. En Phénicie, on eût écrit עשתי.

E. RENAN.

LES DEUX JUPITERS, PEINTURE DE VASE.

(PLANCHE 6.)

Une précieuse coupe peinte, autrefois conservée dans le Musée Blacas, aujourd'hui au Musée Britannique, nous a conservé une composition dans laquelle se trouvent réunis les trois Jupiters, c'est-à-dire le souverain de l'Olympe armé de la foudre, le roi des mers tenant à la main le trident, et le dieu des enfers qui est privé de toute espèce d'attribut, mais qui, détournant la tête, se trouve suffisamment caractérisé par ce mouvement significatif et de mauvais augure (1). Cette coupe, portant la signature de Xénoclès, a été publiée par Panofka, qui, dans un savant commentaire où sont examinés les textes et les monuments relatifs au triple Zeus, a fait remarquer combien est rare, dans les œuvres de l'art ancien, cette réunion des trois fils de Cronos (2). Mais si, sur les monuments grecs en général, on rencontre rarement ensemble Zeus, Posidon et Hadès, le groupe du Zeus olympien et du Zeus infernal est peut-être une représentation plus rare encore.

La peinture (pl. 6), qui appartient au quatrième siècle avant notre

(1) Voy. sur cette attitude *Élite des mon. céram.*, t. I, p. 43; *Cat. Durand*, n° 332.

(2) *Musée Blacas*, pl. XIX et p. 55 et s.; *Élite des mon. céram.*, t. I, pl. XXIV; *Revue de philologie*, t. II, p. 506.

ère, est prise d'une hydrie à figures rouges d'un ton clair qui faisait partie de la collection Pembroke, vendue à Paris au mois de mai 1839 (1). On y voit les deux dieux, *Zeus* et *Hadès*, assis en face l'un de l'autre sur des siéges sans dossiers d'une grande simplicité. Ils sont vêtus tous les deux d'une tunique talaire que recouvre un ample manteau ; leurs attributs sont la phiale et le sceptre. Une simple bandelette entoure leur front. Leur costume, leurs attributs sont les mêmes ; on n'y remarque pas la moindre différence. Zeus, le dieu de l'Olympe, est accompagné de *Nicé* (la Victoire), reconnaissable à ses grandes ailes, et qui se dispose, avec l'œnochoé qu'elle tient dans sa main droite, à verser le nectar dans la phiale que lui tend le souverain des dieux. Les cheveux de la déesse sont enveloppés dans un cécryphale ; son costume consiste en une ample tunique talaire dont elle relève les plis de la main gauche et que recouvre un péplus. Tout en dirigeant ses pas vers la gauche pour aller verser le nectar à Hadès, elle retourne la tête à droite vers Zeus (2). Derrière le siége du dieu infernal, on voit une seconde déesse, très-simplement vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, la tête ceinte d'une bandelette et tenant dans la main gauche levée une fleur. A cet attribut, on pourrait reconnaître Aphrodite (3), bien entendu l'Aphrodite infernale, mais le vrai nom à donner à cette déesse est celui d'*Elpis*, autre forme de la déesse, qui partage avec Hadès le pouvoir dans l'empire des ombres.

Lors de la guerre des dieux contre les Titans, ou contre les géants, Zeus appela à son secours la Victoire (Νίκη), fille de Pallas et de Styx, avec ses frères et sa sœur qu'Hésiode, dans la Théogonie (4), désigne sous les noms de Ζῆλος (*l'Ardeur jalouse*), Κράτος (*le Pouvoir*) et Βία (*la Force*). La Victoire est la compagne ordinaire de Jupiter et, sur la magnifique amphore de Milo, conservée au Musée du Louvre et récemment publiée (5), c'est cette déesse qui conduit le quadrige du souverain des dieux. C'est également la Victoire qui est montée sur le char de Jupiter et assise à côté de lui, quand il foudroie les géants sur une amphore de la collection Campana, aujourd'hui au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (6). La même déesse guide le char du sou-

(1) *Catal. de vente*, n° 102.

(2) Cette attitude indique l'aversion de la déesse pour Hadès.

(3) Aphrodite entourée de quatre Amours et tenant une fleur se présente avec Héra et Athéné devant Pâris sur une belle coupe du Musée de Berlin. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, pl. XV-XVI ; cf. *Cat. étrusque*, n^os^ 129 et 130. — Sur la belle coupe de Doris qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Paravey (Fröhner, *Musées de France*, pl. XI, Paris, 1873) Aphrodite, placée près de Ménélas, tient aussi une fleur. Cf. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, pl. XX. — Éros porte quelquefois la fleur, comme par exemple sur un miroir étrusque. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CXX, 2.

(4) *Theogon.* 384 sqq. Cf. Serv. *ad* Virg. *Æn.* VI, 134 ; Myth. Vat. I, 178 et II, 54.

(5) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, 1875.

(6) *Bull. arch. Nap.*, t. II, pl. VI ; Müller-Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst.*, t. II, pl. LXVI, n° 843 ; L. Stephani, *Die Vasen-Sammlung der K. Ermitage*, n° 523.

verain de l'Olympe sur les monnaies de fabrique campanienne frappées pour les Romains (1), ainsi que sur les monnaies d'Atella, à légende osque (2).

Les représentations d'*Elpis*, la *Spes* des Latins, sont connues; ce sont surtout les monnaies impériales, depuis le règne de Claude jusqu'à celui de Probus, qui, pendant plus de deux siècles, reproduisent le type archaïque et consacré de l'Espérance, relevant d'une main les plis de sa tunique et de l'autre tenant une fleur (3). La présence de cette déesse auprès d'Hadès, sur le vase, pl. 6, nous fait souvenir de ce que nous avons dit ailleurs (4) sur le nom d'*Alpnu*, en caractères étrusques, donné à la déesse des sombres demeures, dans la scène où Aphrodite et Perséphoné se disputent la possession du jeune Adonis-Thammuz, sur un célèbre miroir conservé au Musée du Vatican (5). Le nom euphémique d'Elpis rappelle aussi les épithètes euphémiques sous lesquelles les Grecs se plaisaient à invoquer les divinités infernales en général, Θεοὶ μειλίχιοι (6), ou les Érinnyes, auxquelles ils donnaient le nom d'Εὐμενίδες. Hadès est le dieu qui, par ses discours et comme un habile sophiste, attire tous les mortels dans son empire et les y retient par des liens si doux, si agréables, qu'ils ne veulent plus le quitter, comme le fait entendre Platon dans le *Cratyle* (7). On associe à ce dieu les Sirènes, qui, par leurs chants harmonieux et les sons ravissants de leurs instruments de musique, attirent les malheureux navigateurs qui s'approchent de leur île, où les vaisseaux se brisent contre les rochers et les écueils, et où ils trouvent eux-mêmes la mort (8). Les écrivains de l'antiquité, en vantant les bienfaits d'Ha-

(1) H. Cohen, *Monnaies de la République rom.*, pl. XLIII, nos 4, 5, 6.

(2) J. Friedländer, *Oskische Münzen*, pl. IV, no 1. — Sur les deniers de la République romaine, Jupiter est toujours seul dans le char, quand il lance la foudre ; la Victoire est également seule dans le quadrige ou dans le bige.

(3) Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. IV, p. 238. L'Espérance est aussi figurée sur les monnaies d'Alexandrie d'Égypte. Mionnet, t. IV, p, 138 et s. Une de ces pièces au revers de Domitien porte la légende ΕΛΠΙϹ ϹΕΒΑϹΤΗ. Mionnet, *loc. cit.*, p. 99, no 473. — L'Espérance est aussi représentée sur des camées et sur des intailles. Millin, *Galerie myth.*, LXXXIX, 360; Chabouillet, *Cat. des camées et pierres gravées de la Biblioth. impériale*, nos 94, 1737. On la voit également sur des bas-reliefs (*Mus. Chiaramonti*, pl. XX; Zoëgas *Abhandlungen*, pl. V, 1; Müller-Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst*, t. II, pl. LIII, no 670) et sur des mosaïques : Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. IV, planche LXXXVI, 1; Raoul-Rochette, *Peintures ant.*, pl. XII et p. 795 et suiv. p. 427 et suiv.; Comarmond, *Descript. des antiquités du Musée de Lyon*, 1855-57, p. 694, no 8. Cf. Ott. Jahn, *Arch. Beiträge*, p. 150; Gerhard, *Hyperb. römische Studien*, t. II, p. 151 et 155 et *Gesammelte Abhandlungen*, t. I, p. 266-267. Dans les planches XXX et XLVII on a réuni des statues de marbre et des terres-cuites, dont les unes représentent Aphrodite, les autres l'Espérance. Sur le fronton du temple d'Égine étaient placées deux statues de femmes dans l'attitude et avec les attributs de l'Espérance. On a donné avec raison à ces deux statues les noms de Damia et d'Auxesia. Herodot V, 82. Voy. Müller-Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst.*, t. I, pl. VI, 28.

(4) *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 520 et suiv.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII; *Museum etr. Gregorianum*, t. I, pl. XXV ; Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CCCXXIII.

(6) Paus. X, 38, 4.

(7) P. 45 ed. Bekker. Cf. Ch. Lenormant, *Commentaire sur le Cratyle de Platon*, p. 76 et s. et p. 88.

(8) Plat., *de Republ.*, ad fin.; Plutarch., *Sympos.*, IX, t. VIII, p. 970, ed. Reiske.

dès, rappellent les belles espérances καλαὶ, ἀγαθαὶ, βελτίονες, χρησταὶ ἐλπίδες, qui attendent les mortels admis dans son empire (1). Les artistes anciens se plaisaient à composer des tableaux dans lesquels ils faisaient entrer des figures allégoriques avec une intention mystique et funèbre. Des scènes de cette nature sont retracées sur des vases peints qui appartiennent au troisième siècle avant notre ère. Pour donner une idée de ces sortes de compositions, je me contenterai de citer ici un arybalios où l'on voit la *Félicité*, Εὐδαιμονία, accompagnée de la personnification des *Banquets éternels*, Πανδαισία, de la *Santé*, Ὑγιεία, et de la *Parque*, nommée par antiphrase la *Belle*, Καλή, recevoir le jeune *Polyétès*, Πολυετής, le héros auquel de *longs jours* sont promis. *Éros* préside à l'union mystique d'*Eudæmonia* et de *Polyétès*, et cette union a lieu dans un beau jardin planté de myrtes (2).

Le jeune homme, frappé de mort à la fleur de l'âge, porte un nom qui conviendrait à un vieillard arrivé aux dernières limites de l'existence humaine ; le malheur qui l'atteint porte le deuil parmi les siens, il épouse la Félicité elle-même ; la Santé figure là où l'on s'attendrait à rencontrer les horreurs de la mort ; au lieu du froid silence des tombeaux, au lieu des larmes et des gémissements, ce sont les joies sans fin et les banquets d'une fête nuptiale qui se renouvelle sans cesse ; la Parque, qui a tranché le fil d'une vie brillante et pleine d'avenir, est la Belle, par excellence, et s'apprête à recommencer le tissu d'une existence bien plus longue et bien plus glorieuse.

Tout ceci, on l'a dit ailleurs (3), appartient à la doctrine enseignée dans les mystères, et particulièrement dans ceux d'Élensis.

Une quantité de scènes mystiques peuvent s'expliquer au moyen des mêmes données.

Les poëtes anciens souvent font allusion au mariage infernal : le jeune homme, enlevé par une mort prématurée, devient l'époux de la déesse des sombres demeures, comme la jeune fille morte avant l'hymen reçoit le titre d'épouse d'Hadès (4).

J. de WITTE.

(1) Voy. les passages rassemblés par Lobeck, *Aglaopham.*, p. 70.

(2) Minervini, *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo*, Nap. 1845 ; *Élite des mon. céram.*, t. IV, pl. LXXXIV.

(3) *Élite des mon. céram.*, t. II, p. 65. — On peut voir surtout le beau *Mémoire* de Ch. Lenormant *sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Leschè de Delphes*, Bruxelles, 1864.

(4) Anthol. Palat., VII, 507 ; *Appendix*, 148 ; Auson., *Epitaph.*, 33 ; Sophocl., *Antigon.* 654, 816, ed. Brunck ; Euripid., *Iphig. in Aul.*, 451 ; *Alcest.* 763 ; *Orest.*, 1102 ; *Suppl.*, 1024, ed. Matthiæ. Cf. Ph. Le Bas, *Mon. d'ant. figurée*, p. 170 et 171, extrait de l'*Expédition scientifique de Morée* : Fr. Lenormant, *Monographie de la Voie sacrée éleusinienne*, p. 50 et suiv. ; *Memorie dell' Inst. arch.*, t. II, 1865, p. 117.

LETTRE A M. FR. LENORMANT

Sur les représentations figurées des Stèles puniques de la Bibliothèque Nationale.

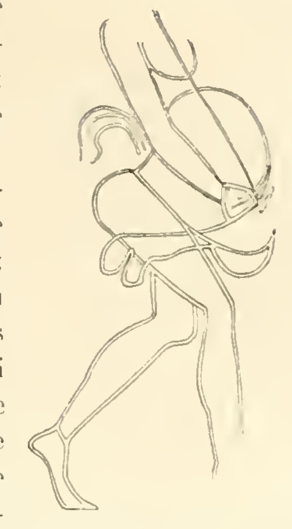
III.

Les figures dont il a été question jusqu'à présent sont communes à un plus ou moins grand nombre d'inscriptions; c'est leur caractère symbolique qui en fait l'intérêt; chacune d'elles, prise isolément, ne nous apprend pas grand'chose de nouveau. Il en est autrement des représentations qui restent à passer en revue; ce sont des hommes, des animaux, des arbres ou des objets qui peuvent nous donner une idée de la diversité des offrandes dont les temples étaient pleins, et des métiers de ceux qui venaient les y déposer. Sans doute ces objets ont un certain intérêt religieux, puisqu'ils étaient consacrés à la divinité et qu'ils touchaient au temple, mais leur intérêt est surtout archéologique; c'est comme peinture de la vie, et non plus seulement des idées des Carthaginois, qu'ils sont curieux, et ils le sont d'autant plus que, souvent, ce sont les seuls témoins survivants de cette civilisation éteinte. Je ne puis mieux faire que de vous les mettre sous les yeux, en laissant le champ libre aux discussions.

Il convient de faire une classe à part pour les sujets représentant soit des personnages mythologiques, soit des hommes qui ont, par un côté ou par un autre, un rôle symbolique. Dans cette classe, nous mettons tout d'abord un génie ailé

qui est vu de face, et tient entre ses mains un disque dans un croissant. Le caractère du monument nous reporte à une époque assez basse; l'écriture est négligée; les ailes même sont en général un indice de l'époque romaine; néanmoins, il ne faut se hâter d'en rien conclure; déjà sur des monnaies antérieures aux guerres puniques, on voit des Victoires ailées planant avec une couronne au-dessus du

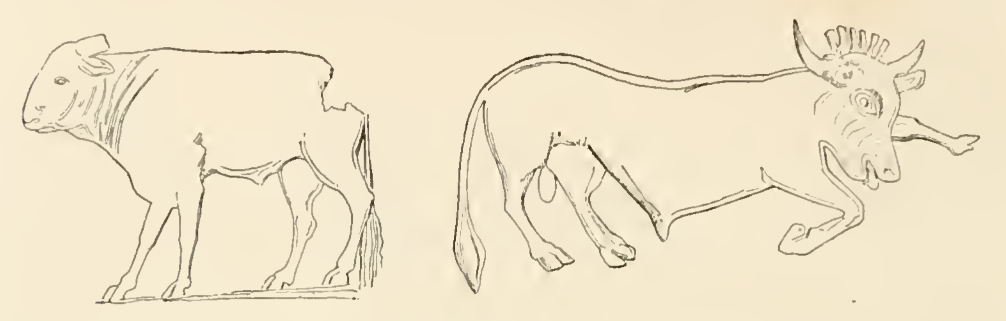
cheval de Carthage (1). Non moins curieuse peut-être est une divinité femelle, qui a une queue de satyre et qui danse. Sa tête a disparu, mais on voit encore ses deux mamelles et son ventre rebondi; elle tient un thyrse à la main, et n'a pour tout vêtement qu'une sorte de sous-ventrière terminée par deux pattes qui flottent en arrière; nous ne pouvons mieux la comparer qu'aux Satyres que l'on voit sur les bas-reliefs étrusques du musée Campana. Il faut sans doute encore mettre au nombre des personnages mythologiques un petit homme, dans une posture obscène, qui rappelle assez les dieux Bès des terres-cuites; il a le ventre pointu, et s'avance, d'un air malicieux, en tenant en ses mains deux objets dont la signification nous échappe. Qu'est-ce aussi qu'un homme également nu qui est monté sur un animal au pied fendu, à la bouche béante et aux formes massives? Suivant M. de Longpérier, la bête est un hippopotame; mais quelle est la signification de cette scène? Que fait l'homme sur le dos d'un hippopotame? Cela est d'autant plus difficile à dire que le haut du corps du cavalier est cassé.



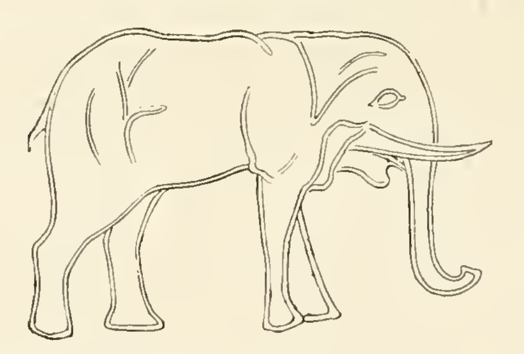
(1) Müller, *Numism. de l'anc. Afrique*, t. II, p. 78, n° 33.

Depuis que nous avons écrit ces lignes, M. Lenormant nous a signalé un rapprochement qui nous paraît à peu près décisif : il est emprunté à M. Waddington. Dans un article qui a paru dans la *Revue numismatique*, en 1860 (p. 1-10), M. Waddington a étudié des monnaies de l'île de Chypre portant la légende ΜΑΡ ou ΜΑΡΛΟ, et provenant de Marium, ainsi qu'il l'a démontré. Or, plusieurs de ces médailles portent sur la face, d'après la définition même de M. Waddington, « une femme ailée s'agenouillant à droite et portant de ses deux mains un disque à la hauteur « de la ceinture. » Le duc de Luynes a déterminé, dans son ouvrage sur la *Numismatique et les inscriptions cypriotes* (p. 37), la signification de cette figure : c'est « Astarté portant l'étoile tombée du « ciel qu'elle avait ramassée en Phénicie et consacrée à Tyr. » Il est impossible de méconnaître la ressemblance de cette divinité avec le personnage dont nous donnons ici la reproduction; ce dernier ne diffère de la déesse figurée sur les monnaies cypriotes que par un trait qui marque en-

Les dessins d'animaux sont en général assez ressemblants, mais ils nous en apprennent moins qu'on ne le croirait au premier abord ; le plus souvent ils ne font que reproduire les types qui figurent sur les monnaies. Le bélier est le plus souvent de pure convention, il n'est là que comme symbole : nous n'y reviendrons pas ; notons pourtant qu'il a presque toujours la queue longue et grasse comme sur les monuments d'Égypte. On trouve le même caractère conventionnel encore chez d'autres animaux. Ainsi, nous possédons deux taureaux : le premier, qui est d'une



exécution remarquable, est un taureau passant ; nous trouvons la même forme dans Müller, vol. I, n° 358 ; l'autre, plus naïf de formes, est plein de mouvement ; il tombe, la tête entre les jambes : c'est, avec une pose un peu plus renversée, le taureau des monnaies de la Cyrénaïque (1). Du reste, en dehors du bélier, les animaux se comptent par unités ; le cheval, qui ne manque presque jamais sur les monnaies de Carthage, et s'y distingue par ses formes élégantes et élancées, ne se rencontre ici qu'une fois, encore est-il presque méconnaissable tant il est roide.

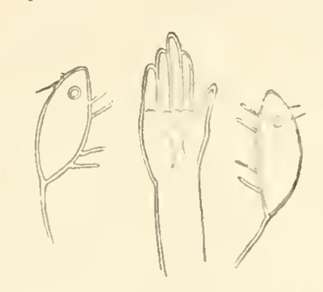


core mieux son caractère : il tient le disque dans un croissant. Le rapprochement que nous a suggéré M. Lenormant crée donc une présomption favorable à l'antiquité de notre monument ; mais, en outre, il en détermine d'une façon presque absolue le caractère. Le personnage qui en occupe le centre est Astarté elle-même, avec les deux attributs que nous lui avons reconnus au commencement de cet article (*Gaz. archéol.*, 1876, août-sept., p. 121-122). Il confirme enfin l'interprétation que nous avons donnée au même endroit du mythe rapporté par Sanchoniathon et auquel le duc de Luynes fait allusion ; le génie ailé trouvé à Carthage est sans doute la reproduction figurée la plus complète qu'on en ait jusqu'à présent.

(2) Müller, t. I, p. 132, n° 357 et passim.

Par contre, l'envoi de M. de Sainte-Marie contenait un éléphant, dessiné avec un vrai sentiment de l'art et une grande fidélité, qui est bien supérieur à ceux des monnaies de Numidie (1); nous le reproduisons ici d'après un estampage; sa trompe est tournée en dehors, et l'on sent parfaitement le mouvement de ses hanches et de sa queue; il a en outre le front fuyant et les oreilles en éventail qui distinguent l'éléphant d'Afrique de celui d'Asie; on n'a, pour se convaincre de la différence des deux types, qu'à le comparer à l'éléphant qui figure sur l'obélisque de Nimroud, et qui doit venir d'Asie, suivant l'ingénieuse conjecture défendue naguère par M. Gaidoz à la Société de linguistique (2). L'examen, même superficiel, de ces deux représentations, qui ont le mérite d'être toutes deux anciennes, nous oblige à y voir deux races différentes.

Nous trouvons aussi deux souris, sur une même pierre. Est-ce une offrande à Tanit? Dans le temple d'Apollon Smintheus on nourrissait des rats blancs sous l'autel; les Égyptiens reprochaient aux Assyriens d'adorer les souris, et Isaïe (LXVI, 17) s'emporte contre les Israélites « qui se sanctifient et se purifient dans les jardins », et mangent de la chair de porc et des souris. On ne peut oublier enfin que, quand les Philistins, frappés d'une maladie honteuse, renvoyèrent l'arche d'Élohim, ils y joignirent cinq cônes et cinq souris d'or pour apaiser le courroux de la divinité (I. Samuel, ch. IV.). C'est sans doute la trace d'un culte analogue que nous avons ici, culte qui s'accordait du reste fort bien avec les sacrifices de chiennes par lesquels on honorait Tanit (3).



Enfin on trouve encore quelques autres animaux qui ont une signification symbolique évidente : des poissons en assez grand nombre; quelquefois ce sont des

poissons ronds, sans doute des poissons marins, le plus souvent, des dauphins seuls ou affrontés, comme sur les monnaies; signalons encore les colombes de

(1) Müller, vol. III, p. 43 et passim.

(2) Voy. aussi Fr. Lenormant, *Zeitschr. f. Ægypt. Sprache*, 1870, p. 21 et s.

(3) Comp. Movers, *Die Phœnizier*, vol. I, p. 405.

Vénus et un cygne qui mange du grain dans un thymiatérion. Cette dernière

figure peut exciter quelques doutes ; on serait tenté d'y voir une autruche ; mais je me suis laissé guider, ici comme ailleurs, par la comparaison des monuments analogues. Les monnaies de Marium au type d'Astarté, dont il a été question plus haut (p. 23, note 1), portent fréquemment un cygne sur le revers; l'un de ces cygnes même (Waddington : mém. cit., pl. I, n° 8) présente certains traits qui le rapprochent beaucoup du nôtre ; il a les ailes fermées, le dos fuyant, et il tient le bec au-dessus d'un petit autel où se trouvent sans doute les mets qui lui sont offerts. Le cygne d'ailleurs, comme l'a rappelé le duc de Luynes, était l'oiseau consacré à Vénus, celui qui, sur un bas-relief du Musée de Florence et sur les médailles de Camarina, transporte la déesse de l'Océan à l'Olympe; et il était connu à Carthage, si nous en croyons Virgile, dont l'exactitude scientifique est rarement en défaut :

Aspice bissenos laetantes agmine cycnos (1).

Les arbres prêtent aux mêmes remarques que les animaux ; ils ne sont pas variés, et ceux que l'on rencontre se distinguent par le même caractère symbolique que nous avons retrouvé presque partout dans les reproductions d'animaux.

Au premier rang il convient de placer la fleur de lotus. C'est à peine si l'on peut la compter parmi les plantes, tant elle est artificielle ; elle est très-étroitement liée aux Tanit, aux caducées, à la main ouverte, au croissant ; on devait d'ailleurs mal la connaître à Carthage ; c'est la fleur de l'Égypte. Il ne faut pas la confondre avec

une autre plante qui alterne parfois avec elle et paraît également avoir une signification religieuse; leur aspect extérieur n'est pas sans quelque analogie, mais, au point de vue scientifique, elles diffèrent absolument; celle-ci est représentée avec

(1) *Æneid.*, I, v. 392.

un ovaire infère que n'ont jamais les nymphéacées ; c'est une courge. Je dois cette observation, ainsi que les rapprochements suivants, à la bienveillance de M. Decaisne.

On ne s'étonnera pas de voir figurer les fleurs de courge parmi les symboles ou les attributs divins représentés sur nos stèles ; les courges avaient leur place dans le culte d'Adonis ; un passage de la poëtesse Praxilla, rappelé par M. de Witte (1), les met au nombre des fruits préférés de ce dieu :

Κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο
Δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον
Ἠδὲ καὶ ὡραίους σικυοὺς καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας.

La rapidité que mettent à pousser les plantes de cette famille devait les faire choisir de préférence pour orner les jardins d'Adonis, en même temps qu'elle était une image saisissante des vicissitudes de la mort et de la vie ; l'histoire de Jonas et du kikajon en est la preuve (2).

Parmi les représentations relatives au culte d'Adonis, il faut encore compter les grenades innombrables qui surmontent des colonnes, ainsi qu'un grenadier avec feuilles et fruits ; sur ce dernier, même, la disposition des branches et l'aspect des fruits sont rendus avec une exactitude scientifique. Est-il là comme offrande ou

(1) *Annales de l'Institut arch.*, t. XVII, 1845, p. 417.

(2) Jonas, IV, 6 ss.

(Au sujet des plantes cucurbitacées en rapport avec l'idée des vicissitudes de la mort et de la vie, dans la symbolique des peuples sémitiques, nous avons encore une indication précieuse dans un passage d'un recueil de proverbes assyriens (*Cu-*

comme symbole? Cela importe peu; c'est comme arbre sacré seulement qu'on a pu le déposer dans le temple; d'une façon comme de l'autre, il nous révèle le même culte. C'est encore un arbre sacré que nous croyons voir dans un tamarix qui lui sert en quelque sorte de pendant. Enfin la même signification symbolique se retrouve dans les grappes de raisin et dans les épis accouplés. Les monnaies de Lix (1) nous offrent de nombreux exemples d'épis semblables; les nôtres pourtant présentent une particularité digne de remarque : l'un d'eux est un épi de blé à longues barbes, le doute n'est pas possible; l'autre n'a que des barbes, sans apparence de grains. Quelle est la signification qui se cache sous ce contraste de l'épi plein et de l'épi vide? Je laisse à de plus compétents le soin de résoudre ce petit problème; je suis seulement disposé à croire avec vous qu'il faut en chercher la solution dans l'ordre mythologique plutôt que dans l'histoire naturelle. Nous avons aussi, vous le savez, trouvé quelque difficulté à identifier une plante fruste, dont les feuilles très-allongées s'élancent d'une même base dans des directions à peu près parallèles. La forme arrondie de cette plante a quelque chose qui surprend; dernièrement M. de Longpérier se demandait si nous n'étions pas en présence de la panse d'un vase dont le bec et le pied auraient disparu. Quoi qu'il en soit, que ces feuilles soient dessinées sur un vase, ou qu'elles fassent partie d'une plante, cela n'en change en rien le caractère. Suivant M. Decaisne, elles appartiennent à une sorte de bananier, l'Ensecte, connu des anciens sous le nom de Muza et cultivé encore aujourd'hui en Abyssinie (2).

On n'éprouve aucune difficulté analogue en présence du palmier. Il est le plus souvent sur nos stèles un sujet d'ornementation pure; dans bien des cas, il occupe la place des colonnes; il y a même dans sa facture quelque chose d'un peu théorique; mais alors même il a toujours une certaine majesté; les caractères essentiels en sont bien observés : de grandes feuilles élancées et au-dessous deux régimes de dattes. On sent que c'est l'arbre de l'Afrique et du désert, celui qui paraît à côté du cheval sur les monnaies puniques. Je passe sous silence deux ou trois autres arbustes, dont l'espèce est plus incertaine, pour finir par un regret : parmi les plantes, nous n'avons pas trouvé la plante de la côte d'Afrique par excellence, le Silphium. Cette ombellifère dont on tirait une gomme-résine si célèbre dans l'antiquité, est, par un sort singulier, perdue aujourd'hui. On ne la connaît que par les

neif. inscr. of West. As., t. II. pl. 16, col. 6, l. 42-45) :

piqà madran
lukul
piqà bulut
luskun

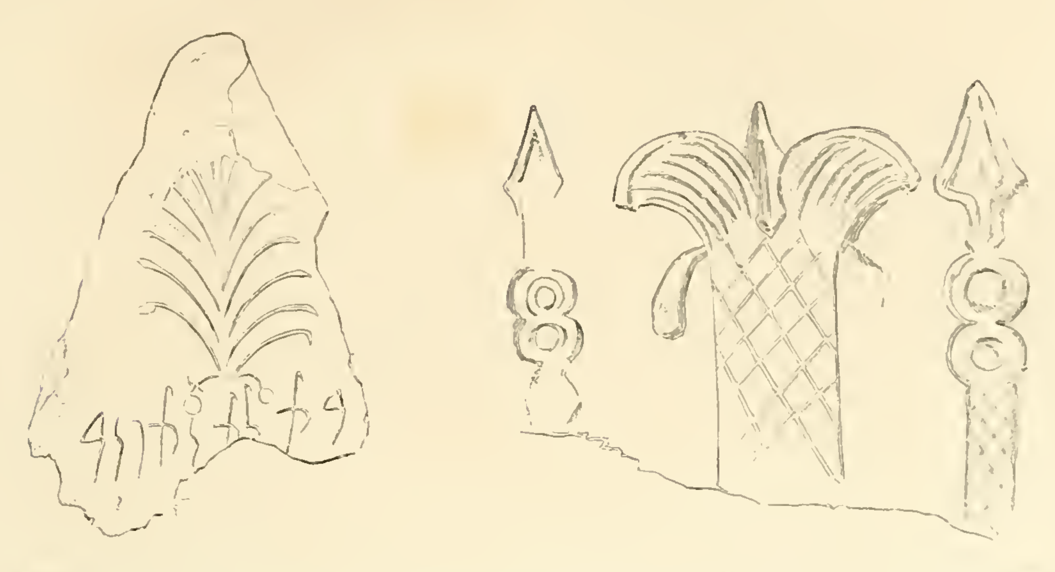
« Si je mange la coloquinte de maladie, que j'en fasse (pour moi) la coloquinte de vie. »

Le sens du mot *piqû* ne saurait être douteux, car c'est l'hébreu פקע ou פקעה, que les Septante traduisent par τολύπη ἀγρία et S. Jérôme par *colocynthis*). F. L.

(1) Müller, t. III, p. 145 et passim.

(2) Bruce, *Voyage en Abyssinie*, t. V, pl. 8; Theophrast., *Hist. plant.*, Amsterd., 1644, in-fol. p. 352 *b*.

descriptions des auteurs anciens et par quelques monnaies de la Cyrénaïque où il semble bien qu'elle soit figurée. Il faut renoncer à la retrouver sur nos ex-voto.



Mais cette absence nous prouve du moins qu'elle ne poussait pas jusqu'à Carthage et qu'il faut la chercher dans la Cyrénaïque, sur cette côte que la barbarie de ses habitants a dérobée jusqu'à présent à la science.

Philippe BERGER.

(*La fin prochainement.*)

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES SYMBOLES RELIGIEUX DES STÈLES PUNIQUES.

V. — Je passe à l'étude du symbole de la main levée et ouverte, vue de face. Ici encore je me trouve entièrement d'accord avec M. Philippe Berger, et je voudrais seulement élargir le champ de ses ingénieuses remarques (voy. 1876, p. 119).

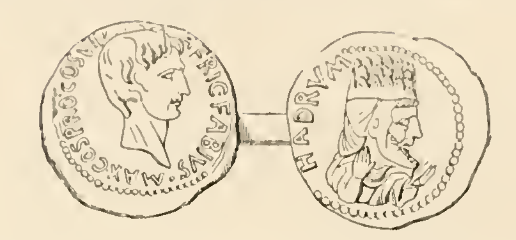
C'est là un symbole divin; nous en avons la preuve par les monnaies néo-puniques aux noms d'Œa et de Macaræa, où cette main constitue un des types principaux, avec en pendant, de l'autre côté, le caducée (1).

C'est la main de la divinité qui bénit et protége son adorateur; on n'en saurait douter si l'on se reporte à la représentation d'*Oulom* עולם (2), sur une monnaie de

(1) Müller, t. II, p. 23, n° 42.

(2) Sur ce dieu, traduit en latin *Saeculum frugiferum*, voy. Ch. Lenormant, *Rev. numism.*, 1842, p. 90 et suiv.; E. Renan, *Mém. de l'Acad. des inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 258.

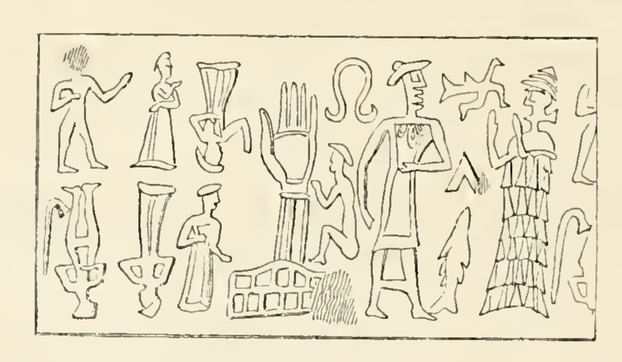
bronze d'Hadrumète (1), dont nous reproduisons ici le type. On peut encore com-



parer l'attitude donnée à Sérapis ou à Oulom sur certaines médailles de Sabrata (2), et à Thouro-Khousareth sur une pièce d'Hippo Diarrhytus (3).

Comme l'a justement remarqué M. Berger, le nom de la main, יד, est dans tous les idiomes sémitiques une des expressions habituelles et les plus significatives de la puissance ; et partout la symbolique figurée est dans un rapport étroit avec celle du langage.

Le monument capital pour faire comprendre le rôle et la valeur de l'emblème de la main isolée, ouverte et élevée, dans les religions de l'Asie sémitique, celui qui ouvre à ce sujet les horizons les plus étendus est sans contredit un cylindre babylonien en jaspe vert, du Cabinet royal de La Haye (4), que j'ai déjà signalé ailleurs (5) à l'attention des savants, et dont je crois utile de placer ici l'image.



Le centre de la composition est occupé par une pyramide à degrés (*zikurat* ou *ziggurrat*, comme on disait en assyrien), pareille à celle qui sert très-fréquemment de soubassement aux images des divinités dans la gravure des monuments de cette classe. Une main d'une taille colossale surmonte la pyramide et semble sortir de l'étage supérieur. Autour de cette représentation se groupent sept petites figures humaines, les unes vêtues de longues robes, les autres qui paraissent nues ; six

(1) Müller, t. II, p. 52, n° 29.
(2) Müller, t. II, p. 29, nos 63 et 64.
(3) Müller, t. II, p. 167, n° 374.
(4) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. xxvii, n° 5.
(5) *Essai de commentaire de Bérose*, p. 381.

sont rangées en deux registres superposés à gauche de la pyramide, quatre les pieds opposés, c'est-à-dire celle de la rangée supérieure debout dans une position normale, et celles de la rangée inférieure dans la position inverse, et deux, les plus rapprochées de la main, en sens également contraire. La septième des petites figures se tient accroupie à droite, tournée vers la main qui sort de la pyramide, et le bras élevé dans une attitude d'adoration. Au-dessus de sa tête est le symbole composé des tresses antérieures d'une coiffure de femme (peut-être une image adoucie du κτείς) qui figure au nombre des emblèmes astronomico-religieux du Caillou Michaux (1) et des deux pierres analogues que possède le Musée Britannique (2). Derrière la petite figure accroupie est un huitième personnage de beaucoup plus grand de taille, debout, tourné à droite, dans une attitude qui rappelle celle assez habituellement donnée à Bel-Maroudouk (3). Une femme vêtue d'une longue robe l'adore, et devant lui, dans le champ, sont deux symboles, un poisson et une figure étrange, qui semble une sorte de monstre marin porté par deux jambes humaines (4).

Devant cette étrange représentation l'on doit avant tout se rappeler qu'un des principaux noms mystiques et sacrés de Babylone (5) était « la ville de la main d'Anou » ou « de la main céleste » (ce qui revient au même, Anou étant le ciel même personnifié), en accadien *Su-Ana-ki* ou *Qat-Ana-ki* (6) ; qu'en même temps une des plus grandes fêtes religieuses des Babyloniens du temps de Nabuchodorossor, fête marquée par des offrandes à la fois dans la Pyramide de Babylone et dans celle de Borsippa, est appelée « la Fête de la Main sidérale » (7), en accadien *su* ou *qat ul*; enfin que le nom constant de la fameuse Pyramide ou tour à étages de Borsippa est « la demeure de la main droite », en accadien *ê zida*. Toutes ces appellations se rattachent évidemment à un même mythe, que nous ne trouvons encore exposé dans aucun texte, ni classique, ni indigène, mais dont les représentations du cylindre nous permettront, je crois, de pénétrer la nature.

Remarquons d'abord qu'à la Fête de la Main sidérale on exposait à la Pyramide

(1) Münter, *Religion der Babylonier*, pl. III.

(2) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 45.

(3) Voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 89.

(4) A moins que ce ne soit, ce qui est encore très-possible, un oiseau mal dessiné. On aurait ainsi, entre le dieu principal et son adoratrice, comme emblème du sacrifice, « le poisson et l'oiseau », les deux victimes par excellence offertes aux dieux de Babylone (Nabuchodorossor, Baril de Phillips, col. 1, l. 19 et col. 2, l. 29 : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 65). Sur l'offrande du poisson, cf. un certain nombre de monuments figurés : Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XVII, nos 4 et 10 ; Longpérier, *Bullet. archéol. de l'Athenæum*, 1855, p. 101 ; De Witte, même recueil, 1855, p. 36 et suiv.

(5) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, p. 50, col. 1, l. 2 et 25 ; voy. les autres textes cités dans mon *Commentaire de Bérose*, p. 380.

(6) La lecture du premier élément, du nom de la main, est encore incertaine entre *su* et *qat*.

(7) Nabuchodorossor, Baril de Phillips, col. 1, l. 16 ; col. 2, l. 26 ; col. 3, l. 9 et 10 : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 65 et 66.

de Borsippa (1) « seize figures sculptées » (*pas'illi bitruti*, dans le texte assyrien). Ces *seize* figures de la Pyramide de la Main droite rappellent d'une manière bien frappante les *huit* personnages entourant sur le cylindre la pyramide au-dessus de laquelle s'élève une main droite colossale ; aussi me semble-t-il ressortir de la comparaison du monument figuré avec le texte épigraphique de Nabuchodorossor, que les *seize* images dont il est question devaient être réparties en *deux séries de huit*, se rapportant à ces huit personnages.

Un premier point me semble donc être acquis : ce que nous voyons au centre du tableau sur le cylindre de La Haye est la pyramide de Borsippa, la Demeure de la main droite, surmontée de cette main, la Main d'Anou, le dieu-ciel, la Main sidérale qui donnait son nom à la fête. Mais que peuvent être les huit figures qui l'accompagnent et dont la huitième est plus grande que les autres ? Pour ma part, je crois qu'il faut y reconnaître les Cabires (כבירים) de la Phénicie, qui sont au nombre de sept, avec un huitième, Eschmoun, distingué des autres et considéré comme supérieur (2). Sans doute, on n'a pas encore trouvé de mention des Cabires dans les textes cunéiformes (3), mais l'intime parenté de la religion de Babylone avec celle de la Phénicie permet, dans le silence des textes, de chercher chez les Phéniciens un élément d'explication pour les représentations figurées d'un cylindre babylonien. Au reste, dans une tablette mythologique assyrienne encore inédite j'ai lu le nom d'*Asmunu* (4), correspondant à l'Eschmoun phénicien, et ce nom seul suppose nécessairement l'existence des sept autres Cabires. Le culte du même dieu est signalé à Arbèles par Strabon (5), qui l'appelle Ἀθμονεύς. Ainsi je n'hésite

(1) Nabuchodorossor, Baril de Phillips, col. 2, l. 27 : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 65.

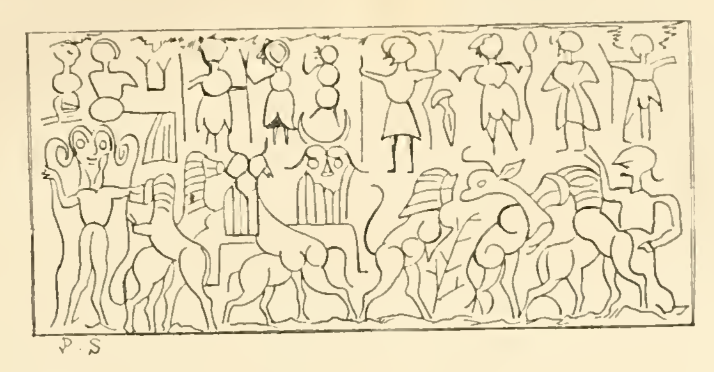
(2) Sanchoniath., p. 38, éd. Orelli ; Xenocrat. *ap.* Clem. Alex., *Protrept.*, V, 66 ; Damasc. *ap.* Phot., *Biblioth.*, 242, p. 342, éd. Bekker.

(3) Il faut entendre ceci de ce que le nom de *Kabiri* ne s'est pas encore rencontré dans ces textes, quoique la racine כבר soit assyrienne aussi bien que phénicienne. Mais il est difficile de ne pas reconnaître les correspondants des dieux phéniciens dans cette mention d'une tablette lexicographique cunéiforme (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 25, l. 69, *g-h*) : « Les dieux 8 = les dieux 5 et 2 ». Ces « dieux cinq et deux » sont encore mentionnés dans une inscription du roi assyrien Bin-nirari (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, p. 35, n° 1, l. 1). Un passage du grand hymne au dieu Sin, publié avec une traduction dans mes *Études accadiennes* (t. II, 1, p. 140-141, l. 57-58, cf. *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 8), montre que ces personnages étaient appelés en accadien *Nun-galene*, « les Seigneurs grands », notion tout-à-fait analogue à celle du nom sémitique de כבירים. En même temps la comparaison des passages parallèles de *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 7, col. 1, l. 1, et de l'obélisque de Nimroud, l. 2, prouve que ces « Seigneurs grands » sont aussi ceux qui sont quelquefois désignés par le nom, d'origine accadienne, de *Igaga* ou *Igigi* (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 35, col. 4, l. 10 ; t. IV, pl. 23, n° 1, l. 15-16, *b*). Tous les textes s'accordent à leur donner le caractère d'Archanges célestes (opposés aux Esprits de la terre, en accadien *Anunna-gène*, en assyrien *Anunna irtsiti*), présidant aux sept sphères du monde sidéral, à celles des cinq planètes et les deux grands luminaires du soleil et de la lune. C'est pour cela qu'ils sont « les dieux cinq et deux », mais en même temps ils sont « les dieux huit », ce qui est éminemment le propre des Cabires phéniciens.

(4) Voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 128.

(5) XVI, p. 737.

pas à reconnaître *Asmunu* avec les Cabires sur un cylindre, très-grossièrement gravé, du Musée Britannique (1) dont je place ici le dessin; au-dessus des combats



symboliques d'animaux et de monstres, si habituels sur les pierres babyloniennes, il nous fait voir, à un registre supérieur, sept personnages debout avec un huitième assis sur un trône. Ce qui caractérise à mes yeux ces personnages d'une manière décisive, c'est que la plupart d'entre eux, en même temps qu'ils sont munis d'un sceptre, tiennent à la main le serpent, attribut essentiellement cabirique, que nous voyons auprès d'Eschmoun sur la seule représentation bien authentique que j'en connaisse (2) et qui a certainement contribué à le faire identifier par les Grecs et les Romains à Esculape (3). Le serpent est un symbole de la marche sinueuse des planètes (4), qui ne semblent pas décrire un simple cercle dans leur sphère, mais tourner chacune autour d'un centre imaginaire, qui, lui-même, parcourait un orbite circulaire (c'est la notion des épicycles de Ptolémée). Sur le Caillou Michaux (5) et sur les monuments analogues du Musée Britannique (6), la figure d'un grand serpent occupe une notable partie du ciel (7).

Maintenant, dans le culte spécial de Babylone, c'est Maroudouk, le protecteur particulier de la cité, qui paraît avoir été considéré comme le chef, le supérieur des

(1) Cullimore, *Oriental cylinders*, nº 167.

(2) C'est un bas-relief romano-punique découvert à Announah en Algérie (*Rev. archéol.*, 1re série, t. VI, p. 15, nº 4), où le dieu est représenté debout, avec deux étoiles de chaque côté de sa tête et auprès de lui un gros serpent enroulé, comme celui d'Esculape.

(3) Sanchoniath., p. 38, éd. Orelli; Damasc. *ap.* Phot., *Biblioth.*, 242, p. 352, éd. Bekker; Marin., *Vit. Procl.*, 19. — Voy. aussi l'inscription trilingue de Santuiaci en Sardaigne: Schrœder, *Die phœnizische Sprache*, p. 249, nº xv.

L'assimilation tient aussi à ce que l'on donnait aux Cabires des attributions medicales: Sanchoniath., p. 24, éd. Orelli.

(4) Clem. Alex., *Stromat.*, V, 4; Horapoll., *Hieroglyph.*, I, 2.

(5) Millin, *Monuments inédits*, t. I, pl. IX; Münter, *Religion der Babylonier*, pl. III.

(6) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 45.

(7) Le « grand serpent à sept têtes », à la légende duquel il est fait allusion dans un morceau poétique bilingue, accadien et assyrien (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 19, nº 2, l. 13 et 14), est peut-être dans un certain rapport avec la septénarité planétaire.

personnages divins que nous identifions aux *Kabirim* de la Phénicie (1) ; c'est donc lui qui tient la place d'Eschmoun. Ainsi s'explique comment la huitième et la plus grande figure du cylindre est représentée sous des traits ordinairement caractéristiques de ce dieu, dans une attitude que Diodore de Sicile (2) lui attribue formellement en décrivant, sans doute d'après Ctésias, les statues de la Pyramide de Babylone.

Nul n'ignore que les Cabires phéniciens étaient des dieux essentiellement sidéraux, personnifiant les planètes et leurs orbes, et qu'Eschmoun, le huitième, était le cosmos formé de leur assemblage (3), le ciel des étoiles fixes qui les embrasse tous (4). Movers (5) a déjà fait remarquer l'analogie qui existait entre les sept étages de la tour de Borsippa, décrite par Hérodote (6), portés à huit par l'adjonction du soubassement, et les sept Cabires planétaires, portés à huit par l'adjonction d'Eschmoun. Ce rapprochement prend une bien autre valeur maintenant que nous savons, par le témoignage des textes babyloniens eux-mêmes et par les fouilles modernes, que cette tour ou pyramide était « le temple des sept lumières de la terre » (7), que ses sept étages étaient revêtus des couleurs des sept planètes (8), auxquelles ils étaient consacrés (9), enfin que dans le soubassement qui formait un huitième étage inférieur, s'ouvrait « en forme de caverne », un sanctuaire appelé « le Temple des fondements du Ciel » ou « des fondements d'Anou », dans lequel ce dieu était adoré avec Sin, le dieu-lune (10). Le culte de ce monument sacré par

(1) Les sept *Igigi*, ou Archanges célestes : Nabuchodorossor, inscr. de la Compagnie des Indes, col. 4, l. 10 (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 55).

(2) II, 9.

(3) Xenocrat. *ap.* Clem. Alex., *Protrept.*, V, 66 ; cf. Cicer., *De nat. deor.*, I, 13.

(4) C'est pour cela qu'à Carthage le temple d'Eschmoun était situé sur le plus haut sommet de l'acropole de Byrsa : Strab., XVII, p. 332 ; Appian., *Punic.*, VIII, 30 ; Apul., *Florid.*, IV, 18 ; cf. Münter, *Religion der Karthager*, p. 91.

(5) *Die Phœnizier*, t. I, p. 528.

(6) I, 181. — Hérodote rapporte sa description au temple de Bélus, c'est-à-dire à la Pyramide de Babylone, mais il est aujourd'hui bien établi qu'il a confondu ses souvenirs relativement aux deux monuments que les Babyloniens associaient toujours l'un à l'autre dans leur vénération.

(7) Voy. Schrader, *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, p. 37 et s.

(8) C'est le fait le plus positif au milieu des données de restitution assez contradictoires exposées par sir Henry Rawlinson (*Journal of the Royal Asiatic Society*, t. XVIII, p. 1-34), et par M. Oppert (*Expédition en Mésopotamie*, t. I, p. 204 et suiv.).

(9) C'était aussi le cas de la *ziggurrat* du palais assyrien de Khorsabad (Place, *Ninive et l'Assyrie*, pl. XXXVI et XXXVII). Les sept enceintes d'Ecbatane offraient également des revêtements aux couleurs des sept corps sidéraux (Hérodot., I, 98 ; voy. la note de sir Henry Rawlinson dans la traduction anglaise d'Hérodote par son frère, t. I, p. 242), et au centre on signale le sanctuaire d'un Asclépios (Arrian., *Exped. Alex.*, VII, 14), qui ressemble terriblement à l'Eschmoun de Phénicie.

(10) Nabuchodorossor, inscr. de la Compagnie des Indes, col. 4, l. 61-65 : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, p. 55. — De l'adoration de Sin dans cette chapelle inférieure il faut rapprocher ce que dit Jean le Lydien (*De mens.*, I, 12) : « Les « Chaldéens admettaient sept firmaments, sans « compter celui de la lune jusqu'auquel atteignent « tous les excréments de la matière terrestre. »

excellence nous offre ainsi un groupe divin de sept planètes jointes à Anou, le κόσμος, le ciel des étoiles fixes qui embrasse et engendre les planètes avec leurs orbites (1), groupe exactement parallèle à celui des sept Cabires joints à Eschmoun dans la religion de la Phénicie, des « cinq et deux » *Igigi* joints à leur chef Maroudouk dans la forme du culte local de Babylone ; ce dernier groupe en est la reproduction dans un ordre d'émanation inférieure, la manifestation secondaire (2).

Le sens de la représentation du cylindre s'éclaircit ainsi pour nous, et nous comprenons comment les huit personnages cabiriques entourent la pyramide d'où s'élève la main d'Anou, symbole de sa puissance et de sa force active. Mais ne doit-on pas aller plus loin encore, et établir une relation plus directe entre cette main et les huit figures dont nous avons déterminé la signification ?

Ici je recourrai à une curieuse tradition de l'île de Crète, île dont la religion était si profondément pénétrée d'influences phéniciennes. Elle nous a été conservée par le grammairien Diomède (3) : *Aiunt Opem in Idam montem insulae Cretae fugiendo delatam, manus suas imposuisse memorato monti, et sic infantem* (*Jovem*) *ipsum edidisse, et ex manuum impressione emersisse Curetas sive Corybantas, quos a montis nomine et a qualitate facti Idaeos Dactylos appellant.* Quelques lignes plus loin (4), le même auteur identifie ces Dactyles aux Cabires, et en effet l'on sait combien, dans les traditions et chez les mythographes, Corybantes, Curètes, Dactyles, Cabires, tendent à s'échanger, à se confondre. On doit remarquer à l'appui de la légende crétoise, le rapprochement qu'elle établit elle-même entre le nom du mont Ida et le mot יד « main », d'une part, et entre δάκτυλος, « le doigt » en grec, et יד « main » en hébreu et en phénicien, d'autre part. Il est probable que le nom de l'Ida de Crète, était originairement pélasgique comme celui de l'Ida de l'Asie Mineure et avait la même signification étymologique de « forêt montueuse » (5) ; mais les colons phéniciens, quand ils étaient arrivés en Crète, avaient

(1) Aussi les invocations religieuses des inscriptions cunéiformes font-elles spécialement d'Anou le monarque et le père des *Igigi* ou des « Seigneurs grands », les Archanges célestes que nous considérons comme équivalant aux Cabires.

(2) On s'étonnera peut-être de ce que, sur le cylindre, la pyramide d'où sort la main n'a pas sept étages, mais seulement deux, dont le supérieur présente une forme irrégulière et comme à demi éboulée. Bien loin d'y voir une objection à ma manière d'interpréter le sujet, je crois que cette particularité le confirme, et qu'elle fixe en même temps pour l'exécution du cylindre une date antérieure au règne de Nabuchodorossor. C'est, en effet, ce monarque qui restaura la « Demeure de la Main droite » et lui donna sept étages, conformément aux données mythiques qui s'y rattachaient. Dans l'inscription commémorative de sa restauration, il décrit l'état de ruine où ce sanctuaire antique et vénéré se trouvait depuis de longs siècles (voy. Schrader, *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, p. 37 et s.), et la description qu'il en donne coïncide d'une manière très-remarquable avec ce que nous voyons sur le cylindre. Dans cet état, la pyramide était « l'autel brisé » (en accadien *bar sab*), comme les scribes babyloniens se plaisent quelquefois à orthographier le nom de Borsippa, par un véritable jeu de mots.

(3) III, p. 474, éd. Putsch.

(4) P. 475.

(5) Preller, *Griech. Mythol.*, 1re édit., t. I, p.

établi un rapprochement assez naturel entre ce nom de lieu, qu'ils y trouvaient déjà existant, et le mot יד de leur langue ; par suite, l'Ida était devenu pour eux une montagne de la main », à laquelle ils attachaient la même idée que les Babyloniens à la « pyramide de la main droite ».

Dans une autre île de la Méditerranée où l'influence des Phéniciens fut également ancienne et profonde, en Sicile, les dieux locaux correspondant aux Dactyles sont les Paliques (1), ouvriers divins, mis en rapport avec les sources sulfureuses des flancs de l'Etna (2). Or Welcker (3) a reconnu le mythe de leur naissance dans une curieuse peinture de vase grec de fabrique sicilienne (4), où on les voit enfantés par les mains de la Terre, leur mère, et se mettant à forger la tête de celle-ci, en véritables démiurges, aussitôt après leur naissance (5). Ainsi que l'a ingénieusement remarqué l'illustre antiquaire de Bonn, ce mode de naissance, dont ne parlaient pas les mythographes, les caractérise comme γαστερόχειρες ou χειρογάστορες, épithète donnée quelquefois à d'autres ouvriers divins, les Cyclopes de la Lycie (6). Coré, si souvent identifiée avec la Terre, était qualifiée de Χειρογονία, « celle qui enfante par les mains »; malheureusement Hésychius, par qui nous avons ce renseignement, ne dit pas à quel pays ni à quel mythe il se rapporte.

L'idée d'une génération semblable est encore exprimée dans plusieurs idoles sardes (7), où l'on voit un petit personnage sortir de la main d'un dieu, que l'attribut du serpent tenu dans l'autre main caractérise comme cabirique, comme une sorte d'Eschmoun. Ces idoles sont toujours intéressantes à étudier en rapport avec les religions asiatiques, bien qu'il me semble impossible de les regarder, ainsi qu'on l'a fait longtemps, comme phéniciennes à proprement parler. Ce sont les œuvres assez récentes des populations de l'intérieur de la Sardaigne appelés *Barba-*

408 ; Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. I, p. 79.

(1) Macrob., *Saturn.*, V, 19 ; Virg., *Æneid.*, IX, v. 584 et s.; Serv. *a. h. l.*; Steph. Byz., Παλικοί ; Schol. *ad* Stat., *Thebaid.*, XII, v. 156 ; Mythogr. Vatic., I, 190; II, 45; Clem. Roman., *Homil.*, V, 13 ; *Recogn.*, X, 22.

(2) Call. et Polem. *ap* Macrob., *l. c.*; Pseudo-Aristot., *Mirab. auscult.*, 58 ; Antigon. Caryst., *Hist. mirab.*, 175 ; Ovid., *Metam.*, V, v. 406.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 245 et suiv.; *Zeitschr. f. d. Alterthumswiss.*, de Zimmermann, 1838, p. 235 et s.; cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, p. 395 et t. V, p. 286 ; article *Pandora* dans l'Encyclopédie d'Ersch et Grüber ; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 162-171.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. I ; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.* t. I, pl. LII.

(5) Plus exactement encore ils prennent cette tête pour enclume. Il faut donc tenir compte de l'ingénieuse remarque de Panofka (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, p. 395), qui observe que le nom d'*Acmonidès* donné à l'un des Cyclopes (Ovid., *Fast.*, IV, v. 288) semble supposer à ces dieux, si voisins des Paliques, une mère appelée *Acmoné*, « l'enclume. » Tous les fils d'Uranos sont appelés *Acmonides* (Eusth. *ad Iliad.*, Σ, p. 1154), en qualité de *forgerons*, battant les métaux sur l'enclume.

(6) Strab., VIII, p. 273 ; Eustath., *ad Iliad.*, p. 286.

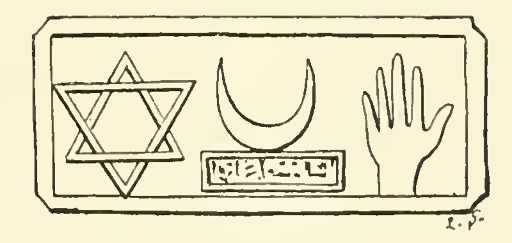
(7) La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, pl. XV, n° 72 ; pl. XXV, n^{os} 73, 74, 76 et 79 ; Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandl.*, pl. XLV, n^{os} 3, 6 et 7.

ricini (1), qui demeurèrent fidèles au paganisme phénicien jusqu'à l'époque de saint Grégoire le Grand (2).

Les rapprochements auxquels nous venons de nous livrer autorisent, je crois, à considérer les huit personnages cabiriques qui entourent sur le cylindre la main du dieu Anou sortant de la pyramide, comme sortis de cette main elle-même, et à rattacher ainsi la représentation étudiée dans cet article au cycle des mythes dans lesquels les puissances démiurgiques sont enfantées par la main de la personnification divine de la matière primordiale, du chaos qui va être organisé par ces puissances, soit féminine comme la Terre, soit masculine comme Anou. Il est d'autant plus naturel de chercher l'origine première de ces mythes dans la religion chaldéo-babylonienne, que l'emploi du nom de la main dans le sens métaphorique de « puissance, force, énergie active », existait dans le langage des Accads primitifs et antésémitiques, aussi bien que dans celui de la population postérieure de langue sémitique qui hérita de tant de choses de la civilisation et de la religion accadiennes.

Souvenons-nous encore de la main divine qui, dans le livre de Daniel, apparaît au milieu du festin pour écrire sur la muraille en lettres de feu l'arrêt de mort de l'empire de Babylone. C'est là une image toute empreinte de symbolisme babylonien, et un nouvel exemple de l'emploi de la main isolée comme l'expression la plus significative de la puissance et de l'énergie divine.

M. Philippe Berger a rappelé l'usage des Arabes de l'Algérie de placer à l'entrée de leurs demeures, comme protection contre les mauvais esprits, une main semblable à celle des stèles puniques. Semblable rapprochement avait été déjà fait par le général A. Della Marmora (3). Il peut être intéressant de placer ici un exemple de cette sorte d'image talismanique, relevé au-dessus de la porte d'une maison



d'Alger, au coin des rues Doria et Jean-Bart. Elle y est accompagnée du croissant des Osmanlis et du pentagramme, symbole bien connu par les idées de puissance magique que l'on y attache.

F. LENORMANT.

(*La suite prochainement.*)

(1) Voy. La Marmora, *Sopra alcune antichita sarde* (Turin, 1853), p. 83 et s.

(2) Manno, *Stor. di Sardegna*, t. I, p. 232 et suiv.

(3) *Sopra alcune antichita sarde*, p. 80.

Les lecteurs de la *Gazette archéologique* ont été témoins d'un petit débat au sujet de l'inscription des statues d'Aptéra. M. S. Trivier, qui a fait connaître ces deux monuments au public, donna d'abord, d'après MM. Burnouf et Lyghounis, une première leçon Κλαυδίαν θεοῖσιν, puis une autre beaucoup plus vraisemblable Κλαυδίαν θεήν.

A la même époque, M. Ant. Héron de Villefosse publia dans la *Revue archéologique* une petite note confirmant cette seconde lecture. J'étais à Constantinople lorsque cette note vint me mettre au courant du débat. Je me rendis au kiosque chinois (*Tchinly Kiosk*) où sont déposées les deux statues, et je vérifiai que la dernière leçon Κλαυδίαν θεήν était la seule vraie. Je pris alors deux estampages de cette dédicace et j'en envoyai un à M. G. Perrot (1).

L'inscription n'est pas l'œuvre d'un lapicide, elle est très-mal gravée. Certains traits ont été repris à plusieurs fois. Le mot ΘЄΗΝ surtout, quoique très-visible, est à peine ébauché; ainsi il n'existe que la partie supérieur de l'Є.

Du reste la plinthe où est cette inscription n'est pas polie; elle est toute martelée comme celle de la seconde statue. Peut-être avant existait-il des dédicaces que l'on a effacées dans une révolution. On est porté à le croire en voyant les mutilations du visage de la seconde statue, que M. S. Trivier dit être une production de l'art purement hellénique.

Les deux têtes sont rapportées; elles ne sont pas de même marbre que les statues, autant du moins que la clarté du lieu m'a permis d'en juger.

Comme il n'y eut sous les Césars qu'une seule Claudia admise à l'apothéose, on est forcé de reconnaître dans cette statue la fille de Néron pour laquelle on décréta l'apothéose, le coussin sacré et un temple avec un prêtre (2).

Si cette statue représente Claudia Augusta, il est probable que la seconde trouvée dans le même lieu est l'image de Poppée (3). La figure est, il est vrai, plus jeune sur les médailles; cependant cette idée se trouve pour ainsi dire confirmée par la mutilation de la dédicace et du visage. A la mort de Néron, il dut y avoir une réaction contre cette femme dont la mort avait inspiré une joie secrète à cause de sa barbarie et de son impudicité. *Mortem Poppaeae, ut palam tristem, ita recordantibus laetam ob impudicitiam ejus saevitiamque* (4).

AL. SORLIN-DORIGNY.

(1) J'avais déjà envoyé, au commencement de l'année 1876, un estampage de cette inscription à M. de Longpérier.

(2) *Honorem divae et pulvinar aedemque et sacerdotem.* Tacit., *Annal.* XV, 23.

(3) Nous laissons à notre collaborateur la responsabilité de cette opinion, qui nous paraît sujette à bien des objections. F. L.

(4) Tacit., *Annal.*, XVI, 6.

C'est encore au Musée Fol de Genève que j'emprunte l'intéressante terre-cuite dont le dessin, réduit d'un tiers, est ici placé sous les yeux des lecteurs de la *Gazette archéologique*. Elle y porte le numéro 514. C'est une statuette obtenue dans un moule, sans aucune retouche à l'ébauchoir. La fabrique et la provenance sont siciliennes; l'objet a été acquis à Syracuse.

Nous avons ici un esclave comique dans son costume de théâtre, avec le masque sur le visage, muni d'un ventre postiche que bride sa courte tunique. Un manteau est jeté sur son épaule gauche et enveloppe le bras de ce côté. De la main droite le personnage tient, suspendu avec une courroie, le vase contenant l'huile dont son maître se frottera après le bain, où il se prépare à l'accompagner.

Ces types d'esclaves, dont les monuments antiques ont offert déjà de nombreuses variantes, ont pris surtout un grand développement dans la Comédie nouvelle. C'est là que l'esclave était devenu un des éléments essentiels de toute intrigue comique. La Sicile, pays d'origine de notre statuette de terre cuite, avait donné à la Comédie ancienne Épicharme, un de ses créateurs et une de ses plus grandes gloires; elle avait aussi produit Sophron de Syracuse, l'auteur du genre particulier des mimes. Elle eut également sa part dans l'éclat de la comédie renouvelée. On cite alors avec honneur le nom d'Apollodore de Géla, poëte comique contemporain de Ménandre (1).

(1) Athen., III, p. 125; Suid., *s. v.*

Philémon lui-même a des liens étroits avec la Sicile. Suidas le dit de Syracuse; c'est une erreur, car il était natif de Soles en Cilicie, comme nous l'apprenons par l'autorité bien plus considérable de Strabon. Mais ce qui paraît avoir causé la méprise de Suidas, c'est qu'après son bannissement d'Athènes (1), Philémon se retira à Syracuse (2).

La statuette que nous publions doit être, d'après son style, de la seconde moitié du III^e^ siècle av. J. C. L'imagination peut donc encore se représenter cette œuvre de l'art sicilien dans les derniers temps de la splendeur de l'île comme retraçant un personnage de quelque comédie d'Apollodore de Géla ou de Philémon.

Léon FIVEL.

Je regarde comme utile de signaler deux particularités au sujet de la Vénus archaïque trouvée à Marseille et conservée au Musée de Lyon, qui a été publiée dans le dernier numéro de la *Gazette* (1876, pl. 31); ces particularités n'ont pas été mentionnées dans la description.

Le *calathos,* dont la tête est couverte, est orné de palmettes et de feuilles accouplées montées sur des tiges et formant guirlande en se réunissant. Cette décoration très-simple est évidemment d'origine asiatique (3). Deux monuments du Louvre, qu'on peut faire remonter d'une façon certaine au VII^e^ siècle avant notre ère, le *bas-relief d'Agamemnon* (4), et le beau vase corinthien représentant le *repas d'Hercule chez Eurytius* (5), présentent cette même guirlande, plus compliquée, il est vrai, parce que les fleurs et les tiges sont doublées, mais se composent des mêmes éléments. Un autre point à noter, c'est que cette ornementation, qu'on ne peut reconnaître à première vue, mais qu'un examen attentif m'a fait découvrir, semble avoir été plutôt peinte que gravée, car on ne sent pas la trace du ciseau, et cependant on distingue des traits noirs, sorte de tatouage artistique laissé sans doute dans le marbre par un acide colorant. J'ai remarqué le même reflet noir sur une grecque qui décore le vêtement d'une des statues assises trouvées par M. O. Rayet dans la nécropole de Milet, avec cette différence que, sur ce dernier monument, la peinture, s'il y en a eu, a été appliquée sur un dessin déjà indiqué en creux.

Les oreilles de la déesse sont ornées de pendants qui se composent d'un anneau (ou d'un disque) garni de trois groupes de petits grains, disposés d'une façon symétrique (6).

Ant. HÉRON DE VILLEFOSSE.

(1) Stob., *Serm.* XXXVIII, p. 232.

(2) Voy. Brunet de Presles, *Recherches sur les établissements des Grecs en Sicile*, p. 502.

(3) Cf. la décoration des briques assyriennes (A. de Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes*, n° 108).

(4) Millingen, *Ancient unedited monuments*, II, pl. I.

(5) A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LXXI et LXXII.

(6) Cf. les boucles d'oreilles de la collection Campana (*Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*, n^os^ 52, 57, 62, 66, 67 et 703), dans lesquelles on retrouve ces mêmes groupes de petits grains.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

Combat de Tritons

Bas-Relief de Ravenne

COMBAT DE DIEUX MARINS

ESTAMPE DE MANTEGNA

Miroir étrusque

découvert auprès d'Orvieto

Terres cuites de Tanagra

Patère d'argent phénicienne
découverte à Palestrina

Housselin del

Les deux Jupiters

A. Lévy Editeur

Imp. Lemercier & Cie, Paris

PEINTURE CONSERVÉE A CORTONE

ΤΥΧΗ ΑΡΗϹ
ΚΡΟΝΟϹ ΕΡΜΗϹ
ΗΛΙΟϹ ΖΕΥϹ
ϹΕΛΗΝΗ ΑΦΡΟΔΙΤΗ

VASE DE BRONZE DU MUSÉE DE LYON

1, 2, 3 — DÉTAILS DU VASE

4, 5 BRACELET D'OR

PEINTURE CONSERVÉE A CORTONE.

(PLANCHE 7.)

En 1791 le marquis Venuti publia, dans le tome IX des *Mémoires de l'Académie de Cortone* (1), comme l'unique spécimen de la peinture encaustique des anciens parvenu jusqu'à nous, un monument découvert dans les environs mêmes de Cortone, et conservé parmi les collections de l'Académie. C'était une figure en buste, peinte sur une plaque d'ardoise ou pierre de Lavagna. Depuis lors tous les Guides du voyageur en Italie (par exemple les éditions les plus récentes de ceux de Murray, de Du Pays et de Bædeker) signalent cette peinture comme une des curiosités de Cortone. Mais il ne me semble pas qu'elle ait pour cela beaucoup attiré l'attention des archéologues. La plupart de ceux qui ont écrit des ouvrages spéciaux sur leurs excursions consacrées à l'étude des monuments de l'Étrurie, comme Dorow, Abeken, Dennis, n'en disent pas un mot. Même silence chez ceux qui ont traité ex-professo la peinture antique. Depuis la publication du marquis Venuti, je ne la vois guère mentionner que par Raoul-Rochette (2), qui semble l'avoir vue et n'hésite pas à la tenir pour antique. On ne va pas beaucoup à Cortone, et les rares voyageurs érudits qui s'y arrêtent apportent en général dans cette visite des préoccupations très-spéciales. Les uns ne viennent chercher que les vestiges de la civilisation proprement étrusque, les murailles de la ville, dont on attribuait la première fondation aux Pélasges, et le merveilleux lampadaire de bronze conservé dans le Cabinet de l'Académie ; c'est à peine s'ils consentent à consacrer un coup d'œil au beau sarcophage déposé dans la cathédrale et représentant *Bacchus qui repousse les Amazones devant les portes d'Éphèse* (3). Pour les autres, tout l'attrait qui les appelle réside dans les tableaux si remarquables de Frà Angelico de Fiesole et de Luca Signorelli, que renferment plusieurs des églises de la ville. Mais ni les uns ni les autres ne songent presque jamais à se faire ouvrir l'armoire où se cache la peinture signalée comme antique, ce qui, du reste, n'est pas toujours facile. Je pourrais, par exemple, nommer trois des plus savants connaisseurs de notre pays, l'un en matière d'antiquités, les deux autres en fait de peintures, qui m'ont avoué eux-mêmes avoir été dans ce cas. Je comprends, du reste, ce défaut de curiosité à l'égard de la figure peinte que publia le marquis Venuti, de la part de tous ceux qui en ont vu la gravure telle qu'elle a été donnée dans le volume de l'Académie de Cor-

(1) *Saggi di dissertazioni accademiche*, p. 221-267 : *Sopra un' antica pittura trovata nel territorio Cortonese.*

(2) *Peintures antiques inédites*, p. 72.

(3) Gori, *Inscr. etr.*, t. III, pl. XLVI ; *Archæol. Zeit.*, 1845, pl. XXX ; Muller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst.*, t. II, pl. XXXVIII, n° 443.

tone. Jamais le proverbe *traduttore traditore* n'a mieux trouvé sa justification. Il est impossible, à regarder cette planche, de la croire réellement gravée d'après l'antique ; elle donne l'idée que l'original d'après lequel elle a été faite devait être quelqu'un de ces mauvais pastiches, étrangers à tout vrai sentiment de l'antique, auxquels la première découverte des peintures d'Herculanum donna naissance dans le cours du siècle dernier (1).

Il n'en est rien cependant. J'étais, pour ma part, de ceux qui, d'après la gravure, ne croyaient pas à l'authenticité de la peinture de Cortone, et mon scepticisme s'était accru depuis que j'avais vu à Paris, il y a quelques années, une certaine *tête de Cléopâtre*, peinte également sur ardoise, que l'on donnait pour un échantillon de l'encaustique des anciens (2), et qui n'était manifestement que l'œuvre d'un des artistes de l'École de Fontainebleau à la fin du seizième siècle. Pourtant l'automne dernier, voyageant en Toscane, et m'étant arrêté à Cortone, je voulus en avoir le cœur net. Je me fis donc montrer la fameuse peinture conservée à l'Académie, et grande fut ma surprise en voyant à quel point elle était différente de ce que j'attendais. Au lieu de la médiocre falsification dont la planche italienne de 1791 m'avait donné l'idée, je me trouvais devant une peinture très-embarrassante par certains côtés, dont le style et les procédés d'exécution présentaient de véritables énigmes à ma curiosité, sur la question de savoir si elle était réellement antique, mais en tous cas une œuvre d'art de la plus haute valeur, qui réclamait absolument une étude attentive de la part des savants. Il m'a semblé nécessaire, même avec les doutes qu'elle soulève encore, de la publier, de façon à en donner pour la première fois une idée exacte. C'est pour cela que j'en ai fait exécuter une photographie que l'on trouvera à la pl. 7, et qui sera, je crois, pour les lecteurs de la *Gazette archéologique* une véritable révélation, comme l'a été pour moi la vue de l'original.

Les circonstances de la découverte ont été rapportées par le marquis Venuti d'après des documents dignes de foi et sont une présomption en faveur de l'authenticité du monument. C'est en 1732, dans une propriété nommée La Stella, appartenant à la famille Tommasi, dans le canton appelé Chiucio, sur la limite des territoires de Cortone et de Montepulciano, que la plaque d'ardoise portant la peinture fut exhumée avec des statuettes de bronze « incontestablement antiques ». Le paysan qui en avait fait la trouvaille la prit d'abord pour une Madone, puis, ayant reconnu

(1) On voyait autrefois au Musée Kircher une nombreuse série de ces fausses peintures exécutées au dix-huitième siècle; elle a disparu des regards du public et a été reléguée dans l'obscurité depuis que l'ancienne collection des Jésuites est devenue un musée de l'État.

(2) Elle était encore citée dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1er septembre 1874, p. 93, comme étant une peinture antique de Timomaque ou bien un morceau du XVIIIe siècle, exécuté d'après les recettes de Caylus. La possibilité d'une hésitation entre ces deux hypothèses au sujet d'une œuvre d'art paraîtra sans doute étrange; mais ni l'une ni l'autre ne saurait être admissible. La peinture en question n'est sûrement ni antique ni du siècle dernier, mais de la seconde moitié du XVIe.

son erreur, il s'en servit pour clore une petite fenêtre à côté du foyer d'une forge. C'est alors que, pour l'adapter à la forme de cette ouverture, il la coupa grossièrement dans la partie supérieure, comme on la voit encore aujourd'hui (1). En 1735 seulement, le cavalier Giovanni Tommaso Tommasi, propriétaire du lieu de la découverte, l'enleva de cette place pour la faire entrer dans sa collection, qui finit par être léguée à l'Académie de Cortone. Il est incontestable pour quiconque examinera l'original ou la photographie que ce n'est pas au dix-huitième siècle, à l'époque où la peinture en question fit son appariton à la lumière, qu'elle a pu être fabriquée ; pas n'est besoin d'une meilleure preuve pour l'établir que le travestissement qu'on lui a fait subir en la gravant. Personne, ni en Italie, ni ailleurs en Europe, n'eût été capable, en 1732, d'exécuter une peinture d'un style si pur, empreinte d'un parfum si délicat d'antiquité (2). Si elle n'est pas antique, ce ne peut être que l'œuvre d'un maître exquis de la Renaissance, dans le moment de sa floraison la plus parfaite, entre 1500 et 1525 au plus tard. Toute idée de falsification postérieure doit être écartée; il n'est permis d'hésiter qu'entre un peintre de l'antiquité ou l'un des meilleurs *cinquecentistes ;* on ne peut même pas songer à descendre pour chercher l'artiste jusqu'à la seconde moitié du seizième siècle, jusqu'à l'époque où a été peinte la *Cléopâtre* à laquelle je faisais allusion tout à l'heure.

Mais les *cinquecentistes* ne possédaient pas pour la peinture, comme pour la sculpture, des modèles antiques qui pussent les guider (3). Il leur était donc impossible de s'approcher d'aussi près dans cet art des données réelles du style de l'antiquité, puisqu'ils n'avaient pas eu l'occasion de le connaître. Aussi je ne sache pas qu'il existe jusqu'ici des peintures qui laissent l'esprit dans une incertitude pareille à celle que l'on éprouve devant certains marbres, lorsqu'il s'agit de déterminer s'ils appartiennent à l'antiquité ou à la Renaissance. La figure conservée à Cortone en serait le premier exemple.

La composition générale en est excellente et vraiment antique. Ce n'est certainement pas une Muse comme l'a cru le marquis Venuti, mais une simple *Citha-*

(1) De cette façon, la plaque d'ardoise a été réduite à n'avoir plus que 39 centimètres de hauteur.

(2) Ces dates de 1732 et 1735 ont un intérêt particulier en ce qu'elles établissent que notre peinture de Cortone était déjà connue dix ans avant les recherches de Caylus pour trouver le secret perdu de l'encaustique des anciens. C'est seulement, en effet, vers 1745, qu'il en eut la première idée, à partir de 1752 qu'il poursuivit activement ses expériences, en 1754 que Vien exécuta pour lui des essais de peinture d'après son système. Le mémoire où Caylus décrivait ses procédés, lu à l'Académie des Inscriptions en 1755, fut imprimé seulement en 1761 (*Mem. de l'Acad. des Inscr.*, t. XXVIII, p. 179 et s.).

(3) Les premières peintures antiques que l'on ait connues ont été les arabesques ou *grotteschi* des salles de la Maison Dorée de Neron sur l'Esquilin, que Raphaël a fait imiter dans la Loggia du Vatican. Mais elles ne paraissent avoir fourni que des motifs d'ornement. Raphaël s'est aussi inspiré, en composant la *Tentation* de la même loggia, d'une fresque des catacombes. Mais il l'a imitée si librement et avec un accent si personnel, qu'il a su faire siennes les données qu'il y puisait.

riste. Le sein droit complétement découvert, la draperie transparente au travers de laquelle le reste de la poitrine apparaît comme à nu, ne conviennent pas aux chastes filles de Mnémosyne. C'est, au contraire, le costume que les peintures antiques donnent à ces musiciennes que l'on faisait venir pour égayer les banquets et que les ornemanistes des maisons d'Herculanum et de Pompéi ont souvent reproduites comme figures décoratives. Il faut surtout comparer à notre tableau de Cortone deux peintures, l'une d'Herculanum, l'autre de Pompéi, représentant des Citharistes debout. La première (1) est vue presque entièrement de profil, la poitrine complétement découverte, avec une simple draperie jetée sur l'épaule gauche, et les cheveux ceints d'une couronne de lierre. La seconde (2) se rapproche encore plus de la figure de Cortone par son costume, qui laisse à nu le sein droit, et par la manière dont elle tient sa cithare; la ressemblance est si étroite, que l'on est en droit de voir dans ces peintures deux imitations d'un même original, dont l'une en pieds et l'autre coupée en buste au-dessous de la poitrine. Il serait difficile d'admettre que dans les siècles modernes un artiste ait pu créer la peinture de Cortone sans connaître celle de Pompéi, ou du moins quelque modèle antique semblable.

Que si nous entrons davantage dans l'examen des détails, nous trouverons bien des circonstances de nature à faire admettre l'antiquité de ce morceau. Rien de plus réellement antique que l'arrangement de la chevelure souple et blonde de notre cithariste, le dessin de son oreille, petite comme celle que l'on vantait chez Aspasie (3), et surtout que la large couronne de feuillage qui surmonte ses cheveux, donnant à la tête cette noblesse un peu théâtrale qu'affectionnaient les artistes grecs postérieurs à Alexandre (4). Le dessin de la bouche, la forme du menton et du cou, le modelé du sein nu, ont aussi une fleur de goût antique qui s'éloigne notablement des habitudes des artistes du seizième siècle et qu'une imitation postérieure n'eût pas été capable de reproduire.

Mais à côté de ces traits, qui semblent si caractéristiques, la peinture de Cortone, — et c'est ce qui en fait une œuvre embarrassante pour la critique, laissant l'esprit en suspens, — la peinture de Cortone, bien qu'évidemment vierge de retouches, présente des particularités difficiles à concilier avec celles qui viennent d'être énumérées, des traits qui sortent de ce que l'on est habitué à voir dans les ouvrages de l'antiquité. Tels sont les yeux, légèrement baissés et à demi voilés par la paupière, en même temps étrangement lumineux et brillants. C'est là quelque chose qui rappelle bien plutôt l'art de la Renaissance, qui est raphaélesque plus qu'antique.

(1) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XXIII; *Museo Borbonico*, t. X, pl. VI.

(2) *Museo Borbonico*, t. III, pl. V.

(3) Ælian., *Var. hist.*, XII, 1.

(4) Voy., dans la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre 1876, les judicieuses observations de M. Heuzey sur l'emploi, par les auteurs des terres-cuites de Tarse, de ce genre de couronnes, qui conviennent mieux, du reste, à la peinture qu'à la plastique.

Les yeux des figures de l'antiquité sont plus largement ouverts, ils regardent le spectateur franchement et en face, d'un regard à la fois plus ferme et plus tranquille. Pourtant ces yeux à demi voilés ne sont pas une circonstance aussi décisive contre l'antiquité de la peinture, qu'on pourrait le croire au premier abord. Nous en avons quelques exemples dans les figures isolées qui apparaissent sur les murailles des habitations des villes englouties par le Vésuve. On peut en constater l'emploi dans des occasions où l'on a voulu donner aux figures une expression de méditation recueillie, par exemple dans un portrait de jeune poëte en forme de médaillon (1) et dans la tête d'une jeune femme qui, à Herculanum, est représentée en buste, tenant d'une main des tablettes, de l'autre un style à écrire qu'elle approche de ses lèvres (2), figure qui semble inspirée des jolis vers d'Ovide (3) sur Biblis :

Dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram.
Incipit et dubitat, scribit damnatque tabellas.
. . . .
Quid velit ignorat : quidquid factura videtur
Displicet : in vultu est audacia mixta pudori.

Ailleurs c'est une affectation de pudeur virginale qui n'est qu'un raffinement de plus de coquetterie provocante, comme chez une des citharistes que nous citions tout à l'heure (4), ce qui est important à relever ici, et surtout chez une danseuse, dont l'attitude sculpturale et contenue se combine de la façon la plus heureuse avec des ornements d'architecture (5). Je note aussi une Nymphe de Diane qui baisse les yeux pour regarder l'arc et la flèche qu'elle tient à la main (6). Les yeux sont même bien plus baissés et plus couverts par la paupière que dans notre peinture de Cortone, chez une petite fille tenant un oiseau (7) et chez un jeune homme assis (8), tous les deux provenant d'Herculanum. Ils le sont au même degré pour exprimer un sentiment de modestie grave dans deux figures de jeunes filles portant des objets sacrés (9).

Il est vrai que les yeux ne sont pas, dans la figure de Cortone, la seule circonstance qui sorte des habitudes ordinaires de l'art antique. Dans les peintures jusqu'ici connues, je crois que l'on aurait peine à trouver un analogue de nature à justifier pleinement la chute trop rapide et trop molle de l'épaule droite ; mais il est

(1) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XLV, n° 1 ; *Museo Borbonico*, t. VI, pl. XXXV, n° 1.
(2) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XLVI ; *Museo Borbonico*, t. VI, pl. XXXV, n° 2.
(3) *Metam.*, IX, v. 521 et s.
(4) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XXIII ; *Museo Borbonico*, t. X, pl. VI.
(5) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XXII.
(6) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. XIII.
(7) *Pitture d'Ercolano*, t. IV, pl. LI, n° 1.
(8) *Pitture d'Ercolano*, t. V, pl. XIV.
(9) *Pitture d'Ercolano*, t. V, pl. XLIV.

à noter que ce défaut ne sort pas moins des pratiques du dessin des artistes du seizième siècle. Ce qui rappelle leur manière plus que l'antique, c'est le galbe donné au sein gauche, sa forme pointue et saillante, qui se distingue si nettement sous la transparence de la draperie. On peut légitimer dans une certaine mesure sa saillie par la façon dont la cithare le presse en s'appuyant sur son côté; mais, même en tenant compte de ce détail, il aurait quelque chose de singulier dans une œuvre antique d'un aussi beau caractère. En revanche, la forme de la cithare, dans ce qu'on en voit, est excellente et telle qu'un artiste de la Renaissance n'était guère en état de l'inventer. La plupart des détails insolites que le marquis Venuti avait cru y voir sont impossibles à distinguer sur l'original, et la restitution étrange qu'il en a essayée doit être tenue pour toute de fantaisie. En réalité, c'est la cithare très-allongée de forme que l'on voit aux mains d'Érato dans la série des Muses d'Herculanum conservées au Louvre (1), celle sur laquelle s'appuie Apollon dans une autre peinture (2). Cette variété de l'instrument paraît être celle que l'on appelait spécialement *barbitos*, et qui, par la gravité plus grande de ses sons, était à la lyre environ ce que chez nous le violoncelle est au violon. Quoi qu'il en soit, l'artiste n'en a représenté qu'un des montants latéraux, la plus grande partie de l'instrument se trouvant en dehors du cadre de son tableau.

Ne voulant pas me fier uniquement à mes impressions personnelles, j'ai soumis la photographie de la peinture de Cortone aux hommes qui, dans notre pays, doivent être considérés comme les maîtres en matière d'étude et de critique des monuments anciens. Leurs avis ont été divers. Les uns n'ont pas hésité à la tenir pour antique ; les autres, comme M. de Longpérier, ont été frappés davantage des particularités insolites de dessin que je viens de signaler. Sans vouloir la condamner d'une manière absolue, ils ont élevé, sur la question de savoir si elle devait être rapportée à l'antiquité ou à la Renaissance, des doutes pareils à ceux que le même monument avait déjà provoqués de la part de plusieurs des archéologues italiens du siècle dernier, au rapport du marquis Venuti. J'ai voulu avoir aussi l'opinion des connaisseurs les plus habiles en fait d'œuvres des peintres de l'Italie du seizième siècle, par exemple de M. le vicomte Henri Delaborde et de M. de Reiset. Pour eux, la peinture de Cortone doit être antique. Ils n'y reconnaissent la manière d'aucun des *cinquecentistes;* ils n'admettent pas que personne, dans les premières années du seizième siècle, et, à plus forte raison, plus tard, ait pu exécuter une œuvre peinte d'un accent aussi antique, aussi dégagé des habitudes et du style propres à la Renaissance.

Les procédés techniques d'exécution du monument qui nous occupe ne sont pas

(1) *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. VI ; Millin, *Gal. myth.*, pl. XXIII, n° 73 ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. LVIII, n° 738.

(2) *Pitture d'Ercolano*, t. IV, pl. LXIV ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XII, n° 136.

moins insolites que certains détails de son dessin. Ce ne sont en aucune manière ceux que l'on est habitué à voir dans les peintures murales, qui, presque seules, représentent pour nous l'art immortalisé par Zeuxis et Apelle. Au premier abord, on croirait voir une peinture à l'huile. C'est le même éclat et la même transparence des couleurs; c'est la même exécution au pinceau procédant par empâtements vigoureux. Pourtant, nous ne sommes pas en présence d'un tableau à l'huile; la question, sur ce point, a été tranchée définitivement, dès une époque voisine de la découverte, par des expériences mécaniques et chimiques que relate en détail le marquis Venuti (1). La peinture de Cortone est le résultat de l'emploi d'un procédé particulier, grâce auquel cette peinture a pu résister à l'action prolongée du voisinage d'un foyer ardent, comme elle se montre inaltérable au lavage (2). La conclusion des expériences et des examens faits au siècle dernier, fut que la peinture avait été exécutée avec un mélange de cire et de résine, durci ensuite au moyen d'une ustion (3) analogue à celle que les anciens décrivent sous le nom d'ἔγκαυσις. On sait que ce mélange de cire et de résine avec l'œuf comme dissolvant est un des procédés que Paillot de Montabert a reconnus pour les plus facilement applicables; c'est celui auquel M. E. Cartier s'est arrêté, dans un mémoire qui reste l'un des meilleurs écrits sur la question de l'encaustique des Grecs envisagée au point de vue pratique (4).

Cependant, la peinture de Cortone n'est pas, sous le rapport du mode de son exécution, un monument absolument isolé. On peut maintenant en rapprocher des

(1) « Fù permesso di scrostarne una piccola porzione nelle parti laterali, e si trovò che il colorito faceva una gran resistenza al ferro, e che non si staccava che in polvere; dal che si dedusse non poter esser un colorito a olio o a tempera, che si sarebbe separato a piccole laminette e non mai in polvere..... Tentato un piccolissimo saggio con ferro infuocato videsi resistere ed acquistare in oltre maggior lucentezza, mentre ciò eseguito in un colore prosciugatissimo a olio, videsi questo andare in polvere. Immerso quest' ultimo in un alcali volatile, si osservò ben presto sciogliersi e ricomporsi col medesimo in forma quasi saponacea; mentre dall' altro non si ottenne che il distaccarsi lentamente il colore senza immedesimarsi nell' alcali. »

(2) « Quando, dit encore le marquis Venuti, si volesse opporre contro la sua antichità che anche le pitture a olio possono lavarsi e inumidirsi ad arbitrio senza sospetto alcuno di danneggiarle, risponderò francamente che l'olio per altro non ha la forza di reggere al troppo calore: che anzi ogni quadro, fosse anche dipinto in lavagna o in muro, quando sia esposto ai raggi del sole o al riverbero di un focolare, o semplicemente situato in camera naturalmente assai calda, risecca talmente le sue tinte, che o ribolle o screpola o si scrosta. »

Nous ne pouvons faire entrer ici en ligne de compte la façon dont la peinture de Cortone aurait résisté à l'action, prolongée pendant de longs siècles, de l'humidité du sol d'où elle fut extraite; il faudrait pour cela que son antiquité fût définitivement établie, puis déterminer, ce pourquoi nous manquons absolument de données, si elle n'avait pas été enfouie avec des précautions particulières, dans des conditions qui assurassent exceptionnellement sa conservation.

(3) « Denotava l'esperimento esser quella una materia come calcinata e non essere opera affatto dei nostri secoli. »

(4) *De la Peinture encaustique des anciens et de ses véritables procédés*, dans la *Revue archéologique*, t. II, p. 278 et s., 365 et s., 437 et s.

morceaux offrant, à ce point de vue, une grande analogie avec elle, et qui étaient encore inconnus au dix-huitième siècle. Sur quelques momies gréco-égyptiennes du temps de l'empire romain, le masque en relief des momies des époques pharaonique et ptolémaïque est remplacé par un portrait, peint sur une mince planchette de bois de cèdre et encastré dans le cartonnage de l'enveloppe la plus intérieure, à la hauteur du visage. Le Musée du Louvre possède une riche série de portraits de ce genre (1), dont l'art n'a absolument rien d'égyptien; il y en a aussi un, mutilé, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale et un au Musée égyptien de Florence. Ces portraits paraissent exécutés avec deux procédés différents, tous les deux représentés dans la collection du Louvre. Dans les uns, la peinture est très-unie, les couleurs ont un aspect pulvérulent; il semble que ce soit une sorte de *tempera* exécutée sur un mince enduit étendu par-dessus la table de cèdre. La peinture des autres est exécutée directement sur le bois, qui a reçu tout au plus une simple impression à la cire. L'apparence est alors tout à fait celle d'une peinture à l'huile, celle de notre Cithariste de Cortone; c'est la même facture procédant par empâtements, la même solidité et le même éclat des couleurs. Il faut surtout remarquer au Louvre (dans une des armoires de la *Salle funéraire* du musée égyptien), comme échantillons bien caractérisés de cette sorte de peinture, un portrait d'homme qui semble tout à fait vierge de restaurations, et deux autres, l'un de jeune homme, l'autre de jeune fille, où les procédés de l'exécution antique sont encore très-distincts, malgré de nombreuses retouches d'un pinceau moderne. Champollion (2), Raoul-Rochette (3), Rosellini (4) et Minutoli (5) ont constaté que les portraits des momies appartenant à cette dernière catégorie ont été peints avec des couleurs à la cire, et n'ont pas hésité à y reconnaître des échantillons de l'encaustique des anciens.

Certaines peintures murales paraissent même offrir les traces de l'emploi du même procédé. Pour borner mes exemples à ceux que le Louvre présente à notre étude quotidienne, je signalerai une facture fort analogue dans les fragments de compositions et de figures sur un fond d'or criblé, donnés jadis au Musée par Seroux d'Agincourt et provenant de Rome (6); malheureusement on n'en peut parler

(1) Champollion, *Notice des monuments égyptiens du Musée Charles X*, p. 121, n^{os} 17-21; Em. de Rougé, *Notice sommaire des monuments égyptiens exposés dans les galeries du Louvre*, 1854, p. 96. — Ces portraits sont ceux des différents membres de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes sous l'empereur Hadrien.

(2) Ouvr. cit.

(3) *Journal des Savants*, 1834, p. 536; *Peintures antiques inédites*, p. 243.

(4) *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, 2e part., t. II, p. 206. — Rosellini s'y appuie sur les observations du chimiste Migliarini.

(5) *Ueber die Pigmente und die Malertechnik der Alten*, dans ses *Abhandlungen verm. Inhalts*, t. IV, p. 67 et s. — Malheureusement, les peintures originales étudiées par Minutoli en Égypte ont péri par suite d'un accident.

(6) C'est tout à côte de la Basilique de Constantin que ces fragments furent trouvés. Les principaux, provenant d'une même composition, retracent *Marsyas attaché à l'arbre*, *Olympus se*

qu'avec une certaine défiance, car la peinture en a été fortement retouchée par des mains modernes. Mais des peintures antiques bien vierges, qui se rapprochent de celle de Cortone par une similitude parfaite d'empâtements, d'aspect matériel de l'exécution peinte et d'éclat des couleurs, sont deux *masques de Méduse*, d'un accent extraordinairement vivant, décorant le fond de caissons d'un plafond en stuc. Ces deux morceaux, découverts sur le Palatin, sont entrés dans notre Musée national avec la collection Campana (1).

On voit que, si la peinture de Cortone doit être rapportée à la Renaissance, il faut admettre de la part de son auteur une recherche savante pour renouveler les procédés de l'encaustique ancienne (2). Et il aura été assez heureux dans cette recherche, pour parvenir à donner à son œuvre l'apparence particulière que présentent certaines peintures incontestablement antiques.

Je crois avoir exactement et impartialement exposé dans cet article les raisons pour et contre l'antiquité de la peinture de Cortone. En pesant celles d'un côté et de l'autre, je dois avouer que la balance me semble plutôt incliner en faveur de l'avis de ceux qui la croient antique. Pourtant, je n'ose pas encore me prononcer d'une manière absolument affirmative et décidée. Ce que j'ai surtout voulu, c'est appeler de nouveau l'étude et la discussion des savants sur ce curieux monument, jusqu'ici trop mal connu, qu'il m'a semblé utile de présenter au public des antiquaires dans une reproduction enfin exacte. Sur cette reproduction seulement, les avis pourront se former avec certitude, à défaut d'un examen de l'original, que je provoque de la part de tous ceux à qui il sera possible.

En effet, si l'on parvenait à établir d'une façon positive l'authenticité de la *Cithariste* de Cortone comme œuvre antique, ce serait un morceau d'une importance ca-

jetant aux pieds d'Apollon pour implorer la grâce de son maître, enfin *le Scythe aiguisant son couteau* pour écorcher le Satyre (par une circonstance bizarre, il est casqué, au lieu d'avoir sur sa tête la mitra courbée, mais ce détail insolite sent le restaurateur moderne, mal au fait des représentations antiques) : Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, Peintures*, pl. I, nos 16-18.

(1) *Cataloghi del Museo Campana*, classe 6, nº 11. — Une seule des deux peintures similaires s'y trouve décrite.

(2) La première et la plus importante tentative de ce genre que l'on connaisse fut celle de Caylus. Il ne retrouva pas, comme il le croyait, le procédé de l'encaustique des Grecs, mais il inventa une nouvelle méthode de peinture à la cire dissoute avec l'essence de térébenthine. Vien exécuta pour lui, avec ce procédé, une *Tête de Minerve*, d'après un buste antique, qui fut exposée à l'Académie des Inscriptions le 12 novembre 1754, et une *Tête de Vierge*, que nous trouvons mentionnée dans le *Catalogue* de vente *de la collection La Live de Jully*, en 1764 (voy. l'opuscule de Diderot intitulé : *l'Histoire et le Secret de la peinture en cire* ; Charles Blanc, *Histoire des peintres, École française*, t. II, Vien, p. 5). Le *Catalogue de vente du marquis de Ménars*, en 1781, enregistre aussi, de Vanloo, une *Vestale*, qui est dite « peinte à l'encaustique ». Il semblerait résulter de là que Vanloo, comme Vien, avait essayé la pratique du procédé inventé par Caylus. Mais il ne m'a pas été possible de trouver de trace de l'exécution, d'après cette méthode, d'aucun autre morceau de peinture que les trois qui viennent d'être cités. On ne sait ce qu'ils sont devenus ni les uns ni les autres.

pitale pour la connaissance de l'art de la peinture chez les anciens. Ce ne serait sans doute pas, comme le croyait le marquis Venuti, l'unique spécimen d'encaustique parvenu jusqu'à nous, puisqu'on retrouve le même procédé dans les portraits des momies gréco-égyptiennes, mais ce serait, en ce genre, le seul morceau de grand style, la seule œuvre de maître conservée. Mieux que tout autre fragment, il nous donnerait une idée de ce que pouvaient être les tableaux de chevalet peints à l'encaustique sur des tables mobiles de bois ou d'autres matières, πίνακες, c'est-à-dire le genre d'œuvres que l'école de Sicyone exécuta presque exclusivement, de préférence aux peintures murales, et où les amateurs de Rome, dont Pline s'est fait l'écho, voyaient les seules peintures parfaites. La peinture de Cortone, malgré son incontestable beauté, ne serait encore, en ce cas, que l'ombre de ce que durent être les œuvres d'un Zeuxis et d'un Apelle. Mais on pourrait y appliquer ce qu'un poëte a dit de la poésie de Théocrite et de Virgile :

Son ombre même est douce à qui la sait chérir.

François LENORMANT.

LES DIVINITÉS DES SEPT JOURS DE LA SEMAINE.

(Planches 8 et 9.)

Rien de plus obscur que l'origine des noms attribués par les Romains aux sept jours de la semaine. Les savants qui se sont occupés de cette question ont émis plusieurs avis ; la plupart sont portés à croire que les noms des divinités donnés aux jours de la semaine sont ceux des sept planètes, que ces noms ont été choisis sous l'influence des idées astrologiques. On ignore à quelle époque remonte l'usage de désigner par le nom d'un dieu ou d'une déesse chaque jour de la semaine. Mais assez généralement on est disposé à admettre comme point de départ le premier siècle de notre ère, ou tout au plus les dernières années de la République. On ne trouve, en effet, avant cette époque, aucune trace des sept divinités tutélaires qui président aux jours de la semaine.

Je n'ai pas l'intention de reprendre ici, dans tous ses détails, l'examen de cette question difficile. Une telle étude dépasserait les limites d'un article de la *Gazette ;* un mémoire, même très-développé, ne suffirait pas à jeter quelque jour sur un sujet aussi compliqué, aussi hérissé de difficultés ; il faudrait un livre pour étudier d'une manière convenable tout ce qui se rattache à cette matière. Je dois me

borner ici à la citation de quelques textes, à l'examen rapide et nécessairement incomplet de cette question, sauf à le reprendre plus tard, dans un travail où il me sera possible d'exposer, avec tous les développements nécessaires, ce qui a été écrit avant moi (1).

Chez les Grecs le mois se partageait en trois décades ; on rencontre pourtant un Apollon surnommé ἑβδομαῖος, ἑβδόμειος et ἑβδομαγέτης (2), mais ce surnom n'a eu, à ce qu'il semble, aucun rapport avec la division du temps.

Hérodote (3) en parlant des Égyptiens dit que ce sont eux qui ont imposé des noms de dieux aux mois et aux jours.

Chez les Assyriens, d'après les textes cunéiformes, le nombre sept était aussi employé dans le calendrier ; on divisait le mois en quatre parties égales, composées chacune de sept jours, du premier au sept, du sept au quatorze, du quatorze au vingt et un, et enfin du vingt et un au vingt-huit ; le mois ayant régulièrement trente jours, les deux derniers restaient en dehors de la série des quatre hebdomades, qui reprenait le mois suivant, du premier au sept (4).

Plusieurs auteurs latins nomment le jour de Saturne, mais toujours en faisant allusion au sabbat des Juifs. Ainsi Tibulle dit :

Saturni aut sacram me tenuisse diem (5).

Dans Ovide on lit :

Quaque die redeunt, rebus minus apta gerendis,
Culta Palaestino septima festa Syro (6).

(1) Je joins ici par ordre de date les titres de quelques ouvrages importants qui traitent des jours de la semaine et des divinités qui y président :

1° *Dissertatio historico-philologica de hebdomade gentilium et dierum a planetis denominatione*, Berlin, 1747, in-4°. — Je n'ai trouvé cette dissertation, sans nom d'auteur, dans aucune bibliothèque de Paris.

2° J. Martorelli, *De regia theca calamaria*, Nap. 1756, in-4°.

3° Joseph Fuchs, *Abhandlung von den Wochentägen aus den Geschichten der alten Hebräer, Griechen, Römer und Deutschen zur Erläuterung eines bei Mainz gefundenen alten heidnischen Altars mit acht Götzenbildern*, Mayence, 1773, in-4°. Ce traité est imprimé aussi dans le second volume (p. 27-57) de l'Histoire de la ville de Mayence (*Geschichte der Stadt Mainz*) du même auteur, Mayence, 1772, 2 vol. in-4°.

4° Hirt, *Bilderbuch*, Heft II, p. 129, pl. XVI, Berlin, 1816, in-4°.

5° Ideler, *Handbuch der Chronologie*, t. I, p. 178 et suiv. ; t. II, p. 177 et suiv., Berlin, 1825 et 26, 2 vol. in-8.

6° Kopp, *Palaeographia critica*, t. III, p. 325-377, Manheim, 1829, in-4°.

7° *The Philological Museum : on the Names of the Days of the Week*, article signé J. C. H. vol. I, p. 1-73, Cambridge, 1832, in-8°.

8° Lersch, *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, IV, p. 147 et suiv. et V-VI, p. 299 et suiv., Bonn, 1844, in-8°.

9° Article de M. Biot dans le *Journal des savants*, juillet 1859, p. 410 et suiv.

10° Th. Mommsen, *Die römische Chronologie bis auf Caesar*, seconde édition, Berlin, 1859, in-8°.

(2) Voir *Corpus inscr. gr.*, n° 463.

(3) II, 82. Μείς τε καὶ ἡμέρη ἑκάστη θεῶν ὅτευ ἐστί.

(4) Je dois ce renseignement à mon collaborateur, M. Fr. Lenormant. Voy. les Hémérologes publiés dans les *Cuneif. inscr. of Western Asia*, t. IV, pl. 32 et 33.

(5) *Eleg.*, I, 3, 18.

(6) *Ars amat.*, I, 415-16.

Nec pluvias vites, nec te peregrina morentur
Sabbata........ (1).

Tacite (2) dit : *Septimo die otium placuisse.*

Enfin Frontin (3) cite aussi le jour de Saturne comme jour de repos chez les Juifs : *Saturni die, quo eis* (Judaeis) *nefas est quidquam seriae rei agere.*

L'historien Josèphe (4) assure que de son temps il n'y avait pas de ville grecque, pas de pays étranger, pas de peuple où le septième jour ne fût connu.

Un texte célèbre est celui de Dion Cassius (5) ; il a toujours été cité par les savants qui se sont occupés de la question que nous examinons ici, et, quoiqu'il soit très-connu, il ne nous est pas permis de le passer sous silence. Je ne ferai que l'analyser et n'en citerai que les traits les plus saillants. Parlant des jours de la semaine, à l'occasion du sabbat chez les Juifs (καὶ τὴν ἡμέραν τοῦ Κρόνου καλουμένην ἀνέθεσαν), c'est aux Égyptiens, dit l'historien, qu'appartient l'idée de cette division du temps, qui est basée sur les astres nommés les sept planètes. On n'en trouve pas de trace chez les anciens Grecs, mais on rencontre cette notion chez tous les autres peuples et surtout chez les Romains. Il en donne deux explications. La première repose sur une disposition harmonieuse par quarts (διὰ τεσσάρων) des planètes se mouvant d'une façon musicale. La seconde tient à la disposition des heures du jour et de la nuit. On donne la première heure à Saturne, la seconde à Jupiter, la troisième à Mars, la quatrième au Soleil, la cinquième à Vénus, la sixième à Mercure, la septième à la Lune. Si on compte ensuite le nombre vingt-quatre en commençant par la première heure, on trouve que la première heure du second jour appartient au Soleil ; comptant de la même manière, on arrive à la Lune pour le troisième jour, et ainsi de suite.

On a dit que Cicéron n'ayant pas parlé des jours de la semaine, l'usage de se servir de noms de divinités pour désigner chacun de ces jours n'existait pas de son temps. Mais on aurait dû, ce me semble, tenir compte d'un passage capital de Varron qui avait écrit un ouvrage sur les *Hebdomades*. Ceci est attesté par Aulu-Gelle (6), et je crois utile de citer ici quelques extraits du chapitre où nous recueillons ces précieux renseignements.

M. Varro in primo librorum, qui inscribuntur Hebdomades vel de Imaginibus, *septenarii numeri, quem Graeci ἑβδομάδα appellant, virtutes*

(1) *Remed. Amoris*, 219-20.
(2) *Hist.*, V, 4.
(3) *Strategem.*, II, 1, 17.
(4) *Contra Apionem*, II, 39. Τὸ τῆς ἑβδομάδος ἣν ἀργοῦμεν ἡμεῖς.
(5) XXXVII, 17 et 18.
(6) *Noctes att.*, III, 10.

potestatesque multas variasque dicit. Puis, après avoir parlé des pléiades et des étoiles errantes (planètes), Aulu-Gelle ajoute : *Neque ipse Zodiacus septenario numero caret. Nam in septimo signo fit solstitium a bruma ; in septimo bruma ab solstitio. In septimo aequinoctium ab aequinoctio.* Il cite ensuite les sept jours alcyonides. Puis il continue : *Praeterea scribit, lunae curriculum confici integris quater septenis diebus....... auctoremque opinionis hujus Aristidem esse Samium : in qua re non id solum animadverti debere dicit, quod quater septenis, id est, octo et viginti diebus conficeret iter luna suum : sed quod is numerus septenarius, si ab uno profectus dum ad semetipsum progreditur, omnis, per quos progressus est, numeros comprehendat, ipsumque sese addat, facit numerum octo et viginti : quot dies sunt curriculi lunaris.* Il passe ensuite à la génération de l'homme, où il trouve aussi le nombre septénaire plus d'une fois. Puis il cite certaines croyances des Chaldéens. *Pericula quoque vitae fortunarumque hominum, quae climacteras Chaldaei appellant, gravissimos quosque fieri affirmat septenarios.* Puis, après avoir parlé de la taille de l'homme, de la dentition, des veines du corps, des maladies, où il trouve partout le nombre sept, il cite les sept merveilles du monde, les sept sages, les sept courses de chars dans le cirque, les sept chefs ligués contre Thèbes, etc.

On connaît l'églogue d'Ausone, intitulée : *de Nominibus septem dierum.* Là, le Soleil commence la semaine, comme partout où les influences chrétiennes ont substitué au jour de Saturne le Dimanche ou jour du Seigneur.

Nomina, quae septem vertentibus apta diebus
Annus habet, totidem errantes fecere planetae
Quos indefessa volvens vertigine Mundus
Signorum obliqua jubet in statione vagari.
Primum, supremumque diem radiatus habet Sol.
Proxima fraternae succedit Luna coronae.
Tertius assequitur Titania lumina Mavors.
Mercurius quarti sibi vendicat astra diei.
Illustrant quintam Jovis aurea sidera zonam.
Sexti salutigerum sequitur Venus alma parentem.
Cuncta supergrediens Saturni septima lux est.
Octavum instaurat revolubilis orbita Solem (1).

Un passage de Pétrone (2) doit encore être rappelé ici, car il aide à retrouver des traces des jours de la semaine à l'époque de Néron. Il s'agit d'un tableau qui était placé dans le triclinium de Trimalcion :

(1) Lydus (*de Mensibus*, II, 5), auteur du sixième siècle de notre ère, donne aussi au Soleil le premier rang.

(2) *Satyricon*, 30.

Altera (tabula) Lunae cursum stellarumque septem imagines pictas, et qui dies boni, quique incommodi essent, distinguente bulla notabantur.

Pour nous guider dans cette recherche, il est bon de faire attention à des rapprochements de dates. Ainsi, les peintures de Pompéi, décrites plus bas sous le numéro X, nous renvoient au règne de Titus, puisque Pompéi fut enseveli sous les cendres du Vésuve l'an 79 de notre ère; le passage de l'historien Josèphe nous reporte à la même époque; la peinture décrite par Pétrone nous fait remonter à celle de Néron. Mais il est permis de supposer qu'avant cette date on connaissait déjà les noms des jours de la semaine, et je suis porté à croire que si ces noms ne sont pas plus anciens, ils remontent du moins à l'époque de la réforme du calendrier par Jules César.

Le nombre sept est un nombre sacré qui se retrouve chez tous les peuples de l'antiquité. Les idées attachées au nombre septénaire et à la composition de l'hebdomade doivent, je crois, être considérées isolément et indépendamment des planètes. On a reconnu sept planètes, et, par la même raison, on a donné sept cordes à la lyre, sept portes à la ville de Thèbes, sept jours à la semaine.

Les sept jours de la semaine ont existé, j'en ai la conviction, avant qu'on eût pensé aux sept planètes, et ce n'est que postérieurement que l'on a songé à établir des rapports entre le nombre septénaire de la semaine et celui des planètes, ce qui n'empêche pas de reconnaître que les idées astrologiques ont exercé plus tard une influence très-prononcée sur les vertus et le pouvoir des divinités qui présidaient à chaque jour.

Je crois que l'on peut résumer de la manière suivante ce qui a été écrit sur la question examinée ici :

1° Que la division hebdomadaire ne peut être d'origine indienne, ni égyptienne, ni grecque ;

2° Qu'elle est d'origine juive et qu'elle remonte aux origines mêmes du monde, puisque Moïse, au début de la Genèse, indique les sept jours de la création ;

3° Que l'attribution des divinités planétaires à chacun des sept jours de la semaine est très-postérieure, qu'elle est d'origine alexandrine et astrologique;

4° Que les chrétiens furent ainsi amenés à accepter les noms des divinités païennes, sauf le changement du jour du Soleil en jour du Seigneur, *dies Dominica* (1) ;

(1) Toutefois cela n'empêche pas les chrétiens de se servir de l'expression *dies Solis* dans leurs épitaphes. Voy. Lupi, *Epitaphium Severae martyris*, p. 102. Cf. *Ibid.*, p. 99 et suiv. Saint Augustin (*in Psalm.*, XCIII, 3, t. IV, p. 1000, éd. Paris, 1681) reproche aux chrétiens de son temps de se servir des noms des divinités païennes pour désigner les jours de la semaine.

5° Que les peuples germains, empruntant aux Romains les noms des divinités de la semaine, substituèrent à ces noms latins ceux de leurs divinités dont les attributs y correspondaient.

Je donne ici le catalogue de tous les monuments que je connais et sur lesquels on voit les sept divinités tutélaires des jours de la semaine. Ce sont d'abord des autels en pierre, trouvés la plupart sur les bords du Rhin. Il est très-possible que quelques monuments de ce genre aient échappé à mes recherches; je n'ai nullement la prétention d'en donner ici la liste complète. Les autres monuments décrits dans ce catalogue sont une peinture de Pompéi, des vases d'argent et de bronze, des figurines, une lampe de terre, un bracelet d'or, etc. Mais, dans les œuvres d'art qui nous sont restées, il faut distinguer celles qui représentent les planètes de celles qui nous montrent les divinités de l'hebdomade, la plupart du temps, figurées sous l'influence des idées astrologiques. Ainsi, j'ai écarté la médaille de coin égyptien, à l'effigie d'Antonin le Pieux, frappée la huitième année de son règne, où l'on voit les bustes des sept planètes représentés avec les signes du zodiaque, et, au centre, le buste de Sérapis (1).

I. — Le premier de ces monuments est un autel rond, en pierre, ou plutôt la partie supérieure d'un autel (2). Décrit par le savant Père Joseph Fuchs, sa découverte à Mayence remonte à l'année 1574; il fut retiré d'un mur dans lequel il se trouvait maçonné. Oublié pendant environ deux siècles, il resta couché par terre. Le Père Fuchs, l'ayant retrouvé en 1791, eut soin de le faire transporter dans un jardin, le fit dessiner et graver pour la seconde partie de son *Histoire de Mayence*, où il ne fut toutefois pas publié. Un archéologue du pays rhénan, le bibliothécaire Fr. Lehne, ayant trouvé un manuscrit de cet ouvrage et les cuivres perdus aussi bien que les huit dernières feuilles qui manquent à tous les exemplaires, fit graver de nouveau ce monument, qui fut publié après sa mort dans ses *Antiquités du Mont-Tonnerre* (3). Quant à la pierre elle-même, toutes les recherches pour la retrouver furent inutiles pendant plusieurs années, lorsque, par hasard, Lehne la découvrit à la bibliothèque de Hesse-Cassel où, à ce qu'il paraît, elle avait été portée huit ou dix ans avant la fin du dix-huitième siècle (4).

Au centre paraît dans une niche la *Fortune* debout, appuyée sur un bâton à nœuds (5) et tenant de la main gauche une corne d'abon-

(1) Millin, *Galerie myth.*, XXIX, 90; Mionnet, t. VI, p. 237, n° 1603.

(2) Haut.: 80 cent.; diamètre : 57 cent. environ.

(3) *Die römischen Alterthumer der Gauen des Donnersberg*, t. II, pl. II, 3, dans les *Gesammelte Schriften herausgegeben von* Dr. Ph. H. Külb, Mayence, 1836-1837, in-8°.

(4) Ces détails sont donnés par Lehne, *L. cit.*, t. I, p. 346.

(5) C'est du moins ainsi que cette déesse est représentée dans la planche de Lehne; il se pour-

dance, la partie supérieure du corps nue et avec un péplus qui, retombant du bras gauche, enveloppe les jambes. On voit, tout autour de l'autel, dans des compartiments carrés, les bustes des sept divinités de la semaine, rangés de droite à gauche ; au-dessous se développent de riches rinceaux de feuillage. D'abord paraît *Saturne*, la tête voilée, ayant pour attribut une faulx, selon Lersch (1) ; c'est plutôt une massue ou une torche. Suit le *Soleil*, figuré comme Apollon avec de longs cheveux et avec un sceptre. La *Lune*, caractérisée par le croissant qui s'élève sur sa tête, a aussi un sceptre. *Mars* est reconnaissable au casque et à la lance qu'il tient de la main droite. *Mercure* a pour attribut le caducée. *Jupiter*, le buste nu, a une chlamyde sur l'épaule gauche et porte dans la main gauche un sceptre. *Vénus*, enfin, entièrement nue, la tête ornée d'un diadème, tient de la main gauche un miroir dans lequel elle se regarde.

II. — Autre autel ou base d'une statue, trouvé en 1793 à Castel, en face de Mayence, sur la rive droite du Rhin. Au-dessus d'une base carrée, s'élève une pierre de forme octogone (2). Sur la base carrée sont sculptés *Junon*, *Minerve*, *Hercule* et *Mercure*, reconnaissables à leurs attributs. Le milieu de la partie octogone est occupé par l'inscription IN H. D. D. (*in honorem domus divinae*). Les sept autres côtés renferment dans des compartiments carrés, de moindre hauteur que l'espace occupé par l'inscription, sept bustes rangés dans l'ordre suivant de droite à gauche : *Saturne*, la tête voilée avec la harpé ; le *Soleil*, distingué par une couronne radiée et un sceptre ; la *Lune*, avec le croissant et le sceptre ; *Mars*, avec le casque, la haste et le bouclier ; *Mercure*, avec le pétase ailé et le caducée ; *Jupiter*, avec le sceptre et le foudre ; *Vénus*, à moitié nue, un diadème sur la tête, avec le miroir sur l'épaule droite (3).

Cet autel est conservé au Musée de Mayence.

III.—Autel carré au Musée de Spire. On y voit sept bustes disposés, d'après la description de Lersch (4), de la manière suivante : à droite, *Saturne* et le *Soleil* ; sur le devant, la *Lune*, *Mars* et *Mercure* ; à gauche, *Jupiter* et *Vénus*. Le travail de haut-relief est très-négligé ; les sculptures ont beaucoup souffert. La face postérieure est restée brute. Il y a un trou sur le sommet qui indique peut-être la place d'une statue (5).

rait que, la pierre étant plus ou moins mutilée, l'attribut tenu par la Fortune fût un gouvernail.

(1) *L. cit.*, IV, p. 171.

(2) Haut. totale : 1m12 cent. ; largeur à la base : 0m43 cent. ; haut. de la partie carrée : 0m72 cent. ; de la partie octogone : 0m40 cent.

(3) Lehne, *L. cit.*, pl. 1, 2. Cf. *Nassauer Vereins Annal.*, VII, 1, p. 34 et suiv., n° 33 ; Brambach, *Corp. inscr. Rhen.*, n° 1323.

(4) *L. cit.*, IV, p. 173.

(5) Haut. : 30 cent. ; larg. : 51 cent. *Jahresbericht des historischen Vereines der Pfalz*, I, pl. 3, a, b, c, p. 41, Spire, 1842.

IV. — Autel en grès, de forme cubique comme le précédent, trouvé à Godramstein, au Musée de Spire. Bustes, à gauche, de *Saturne* et du *Soleil:* au milieu, la *Lune*, *Mars* et *Mercure:* à droite, *Jupiter* et *Vénus*. Sur la face antérieure, on lit : IOVI O. M. ET IVNONI REGINAE (1).

V. — Cube en grès, également trouvé à Godramstein (2). Les trois côtés sont divisés chacun en deux parties, on y voyait les figures entières des divinités représentées dans des niches. La quatrième face est tout à fait mutilée; mais il paraît que les quatre faces étaient sculptées et qu'on y distinguait la suite complète des sept divinités. On peut reconnaître avec certitude trois d'entre elles : la *Lune*, vêtue d'une tunique et avec une draperie s'élevant au-dessus de la tête; *Mars*, avec l'épée et le bouclier; *Mercure*, tenant la bourse et accompagné d'un coq. Le premier rang était donné à *Saturne*, le second au *Soleil* entièrement nu, le sixième à *Jupiter* et le septième à *Vénus*. Il n'est pas dit si la disposition des sept divinités était de droite à gauche ou de gauche à droite.

J. DE WITTE.

(*La fin au prochain numéro.*)

CHAPITEAU GREC HISTORIÉ.

(PLANCHE 10.)

Quelques progrès qu'ait faits la connaissance de l'art grec, il est loin d'avoir dit pour nous son dernier mot. En architecture et en sculpture il nous réserve encore bien des révélations, et nous ne nous faisons pas encore une idée complète de la variété et de l'originalité de ses conceptions. Chaque nouvelle trouvaille, pour ainsi dire, ouvre à son sujet des aperçus nouveaux et le montre plus riche, plus vivant, plus divers dans l'unité de son sentiment exquis des conditions du beau.

Le chapiteau gravé dans la planche 10 d'après un dessin de M. Blondel, pensionnaire architecte de l'Académie de France à Rome, ne peut manquer de frapper l'attention des archéologues et des architectes, aussi bien par son élégance et sa beauté, que par la nouveauté, je dirais presque l'inat-

(1) Haut. : 46 cent.; larg. : 30 cent. Figuré dans *Beilage zum Intelligenzblatt des Rheinkreises*, 1823, n° 256; cf. Brambach, *Corp. inscr. Rhen.*, n° 1811.

(2) Haut. : 56 cent.; larg. : 30 cent. Figuré dans *Beilage zum Intelligenzblatt des Rheinkreises*, 1828, n° 18.

tendu de son motif. Il méritera d'être classé parmi les morceaux types, car c'est incontestablement un des plus importants exemples de chapiteaux historiés que l'art hellénique nous ait légués, et en même temps le plus ancien connu jusqu'à ce jour. L'élégante sévérité, la finesse sobre et ferme de son ornementation, de même que le beau galbe de sa forme générale, ne permettent pas d'hésiter à le rapporter à l'époque entre Périclès et Alexandre, non plus qu'à le considérer comme plus rapproché de date de l'Érechthéion que des temples d'Éphèse ou de Branchides.

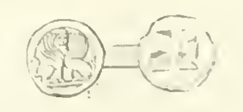
Ce ne sont pas des fouilles récentes qui ont rendu au jour ce précieux fragment d'architecture. Voilà des siècles, au contraire, qu'il existe dans une église d'Italie, et cela dans une place qui n'est nullement cachée aux regards. Pourtant, s'il a pu être déjà remarqué par des voyageurs antiquaires ou artistes, il a jusqu'ici bien peu attiré les regards, puisqu'il n'a jamais été ni moulé, ni dessiné et qu'aucun ouvrage ne le signale.

C'est dans l'église de San Pietro in Grado, près de Pise, que se trouve ce chapiteau. Situé à quelques kilomètres de la ville, sur la route de Livourne, tout auprès de l'embouchure de l'Arno, San Pietro in Grado est, pour Pise, ce que Santo Apollinare in Classe est pour Ravenne. Aux premiers siècles du moyen âge, au temps de la splendeur de la République Pisane, sa situation était beaucoup plus voisine de la mer qu'elle ne l'est aujourd'hui, car les alluvions du fleuve ont rapidement reculé le rivage. Le lieu où elle se trouve était alors le *gradus*, l'échelle principale où s'arrêtaient les navires. Tout un quartier populeux s'élevait le long du port, et l'église, construite, disait-on, sur le point où saint Pierre avait débarqué en arrivant en Italie, était celle de ce faubourg. Actuellement, accompagnée seulement d'un bâtiment de ferme, elle reste isolée dans la campagne déserte. La construction de l'église est du dixième siècle. Son plan est encore celui d'une basilique latine, mais avec cette particularité que deux absides opposées, à l'est et à l'ouest, comme dans certaines églises des bords du Rhin, terminent les deux extrémités de la nef. D'intéressantes peintures *anté-giottesques*, dont l'état réclamerait impérieusement des mesures de conservation, décorent les parois de la nef, au-dessus des colonnes; c'est d'abord une série de médaillons contenant, comme à Saint-Paul-hors-les-Murs de Rome, les portraits des papes jusqu'au treizième siècle, puis, au-dessus, tout le développement de la vie de saint Pierre et de saint Paul (1).

(1) J'y ai particulièrement remarqué la composition qui représente le crucifiement de saint Pierre.

Le chapiteau que nous publions surmonte, depuis l'époque de la construction, dans le dixième siècle, une des deux colonnes de la nef les plus voisines de l'abside occidentale. Le marbre en est grec, aussi bien que le style et le travail. C'est donc bien sûrement un de ces trophées que les marins pisans aimaient à rapporter de leurs navigations orientales pour l'ornement des édifices de leur ville. On sait combien d'autres fragments grecs, enlevés de la même manière aux ruines de l'Hellade ou de l'Asie Mineure, ont été employés à décorer le dôme ou se conservent depuis le moyen âge sous les arcades du Campo-Santo. L'esprit qui a inspiré l'ornementation de notre chapiteau me paraît être celui des écoles de l'Asie Mineure. Aussi, suis-je disposé à croire que c'est de quelque point de la côte d'Ionie ou des îles voisines qu'il a été rapporté; peut-être de Chio, que les Pisans fréquentaient beaucoup au dixième et au onzième siècle.

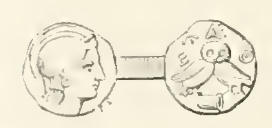
Quand je parle ici de Chio, c'est avec intention. Le motif principal de la décoration du chapiteau qui nous occupe est le sphinx posé de face qui occupe le milieu de chacun des quatre côtés, sphinx femelle d'un type singulier et fort rare, à deux corps se réunissant en une seule partie antérieure et une seule tête. Or, cette représentation bizarre se retrouve comme type sur une hecté (1/6 de statère) en électrum, de la première moitié du cinquième siècle avant Jésus-Christ, dont l'attribution à Chios ne saurait guère être révoquée en doute (1). On en connaît, d'ailleurs, quelques autres exemples, comme sur une antéfixe en terre cuite découverte dans



importante en ce qu'elle établit que, pour le lieu du martyre du chef des apôtres, la tradition qui a fait élever l'église de San Pietro in Montorio à Rome et le délicieux petit temple rond de Bramante, n'était pas universellement admise au moment où ces peintures ont été exécutées. En effet, c'est dans le cirque de Néron que l'artiste fait crucifier le saint, à côté de l'obélisque aujourd'hui dressé sur la place de Saint-Pierre. Le peintre du quatorzième siècle a représenté cet obélisque avec l'exactitude de quelqu'un qui l'avait vu, tel qu'il était de son temps, debout sur sa base antique, devant l'endroit où est actuellement la sacristie de Saint-Pierre; une des peintures décoratives de la Bibliothèque du Vatican l'y montre encore, car c'est seulement Sixte-Quint qui le fit enlever de là pour le transporter à sa place présente. Voy. encore la pl. xxxvii de l'ouvrage intitulé *Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia* (Rome, 1743, f°). La fresque de San Pietro in Grado est un des documents les plus curieux pour son histoire. Elle montre l'obélisque reposant dès lors sur le dos de quatre lions qui couronnent le piédestal cubique; c'est la disposition adoptée par Domenico Fontana sous Sixte-Quint. On voit par là qu'elle n'est qu'une reproduction de l'ancienne, de celle qui remontait au temps de Néron.

(1) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, *Suppl.*, t. IX, p. 229, n° 13, pl. x, n° 5; Ch. Lenormant, *Trésor de numismatique*, *Nouvelle Galerie mythologique*, pl. xxi, n° 6; Brandis, *Das Münz-Mass und Gewichtswesen in Vorderasien*, p. 400.

les ruines de Pella de Macédoine et publiée par Cousinéry (1) et par Brœndsted (2). Le fronton, qui couronne une stèle funéraire athénienne, postérieure à l'archontat d'Euclide (3), est surmonté, comme acrotère centrale, par un sphinx à double corps, pareil à celui de notre chapiteau, tandis que deux sphinx simples forment les acrotères des deux extrémités latérales. La même figure se reproduit encore sur un des médaillons des phalères de Lauersfort (4).



Dans la numismatique d'Athènes, sur de petites pièces divisionnaires d'argent et sur les monnaies de cuivre, on remarque quelque chose de très-analogue, deux corps de chouettes opposés qui se réunissent en une seule tête (5), type qui se reproduit encore, au revers de la tête de Minerve, sur des monnaies de Sigée de Troade (6) et de Milétopolis de Mysie (7). On a depuis longtemps reconnu dans cette représentation monétaire un symbole de la notion de la double Athéné (8), attestée par plusieurs monuments (9) et objet des savantes études de M. de Witte (10) et de Gerhard (11). Le double sphinx à une seule tête me paraît avoir aussi trait au culte de Minerve et à la même notion. Cet animal fantastique appartient, en effet, quelquefois à la fille née de la tête de Zeus. A Chios, Athéné était par excellence la divinité πολιοῦχος, et c'est avec raison que Beulé (12) lui a rapporté le sphinx qui, représenté de diverses manières, est le type constant et caractéristique des monnaies de l'île. Un sphinx supportait le cimier

(1) *Voyage en Macédoine*, t. I, pl. IX.

(2) *Voyages et Recherches en Grèce*, t. II, p. 153 et 294. — M. F. Lenormant (*Monographie de la Voie sacrée Eleusinienne*, t. I, p. 483) a signalé l'existence d'un bas-relief avec le même sujet encastré dans le mur de l'église de San Paolo alle Tre Fontane, dans la campagne romaine. Mais je n'ai pas pu l'y retrouver; il paraît avoir disparu dans les restaurations récentes, avec les fresques du porche.

(3) Le Bas, *Voyage en Grèce, Monuments figurés*, pl. LXVII, n° 1; Schœll, *Mittheilungen aus Griechenland*, p. 112; *Mémoires de l'Académie de Berlin* pour 1875, pl. I, n° 16.

(4) Jahn, *Lauersforter Phaleræ*, p. 9.

(5) Mionnet, t. II, p. 131, n° 216; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 11; Beulé, *les Monnaies d'Athènes*, p. 54 et 74.

(6) Mionnet, t. II, p. 671, n° 262; Ch. Lenormant, *Nouvelle Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 7.

(7) Mionnet, t. II, p. 569, n° 352; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 8.

(8) Plus fréquemment, sur les monnaies divisionnaires d'argent et les cuivres d'Athènes, on voit deux chouettes affrontées, mais dont les têtes ne se confondent pas.

(9) A ceux qu'ont fait connaître MM. de Witte et Gerhard, il faut ajouter un miroir gravé au trait, encore inédit, que nous avons vu à Florence dans le Musée Étrusque de la via Faënza. Il y a été donné par M. Correnti, alors qu'il était ministre de l'instruction publique.

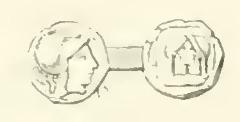
(10) *Bullet. de l'Acad. de Belgique*, t. VIII, part. I, p. 28 et s. Cf. *Élite des mon. céram.*, t. I, p. 296.

(11) *Zwei Minerven*, Berlin, 1849.

(12) *Les Monnaies d'Athènes*, p. 270.

du casque de la Minerve chryséléphantine de Phidias au Parthénon (1). Un sphinx apparaît comme petit type dans le champ de tétradrachmes athéniens de la seconde série et comme type principal sur le cuivre correspondant (2). Sur un grand bronze d'Alexandrie, à la tête d'Hadrien, nous voyons une Minerve debout sur la croupe d'un sphinx (3). Le revers d'une monnaie de Gabala, du règne de Marc-Aurèle, montre la chouette debout sur un bouclier en face d'un sphinx posé sur une base carrée (4).

Sur les monnaies d'argent d'Athènes (5) et de Lampsaque (6), la double Minerve est représentée par une tête féminine diadémée avec deux visages disposés comme ceux de Janus, au revers de la tête casquée de l'Athéné habituelle. Mais sur une hecté d'électrum anépigraphe (7), qui paraît avoir été frappée à Lampsaque, la représentation est inverse et rentre dans la donnée des sphinx ou des chouettes à une seule tête pour deux corps. Au revers de la tête de Minerve casquée, deux têtes de femmes diadémées, tournées l'une vers l'autre, superposent leurs visages de manière à se fondre en une seule, bien que les deux profils restent distincts et visibles. Dans toutes les combinaisons de ce genre, il y a l'intention manifeste d'exprimer l'unité fondamentale de la dualité dans la double Minerve, et aussi une idée d'antagonisme, d'opposition entre les éléments de cette dualité. Cette notion d'antagonisme se retrouve dans les récits des mythographes, quand ils mettent en lutte les deux formes de Minerve, Athéné et Pallas ou Athéné et Iodama (8).



Le sphinx ailé à deux corps se réunissant en une seule tête est un des types que la Grèce a empruntés à la symbolique religieuse et à l'art de l'Asie. Nous en voyons la figure gravée sous le plat d'un cône de pierre

(1) Pausan., I, 24, 5. — Sur les monuments qui confirment ici le témoignage de Pausanias, voy. Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, p. 214-222.

(2) Beulé, *les Monnaies d'Athènes*, p. 270.

(3) Mionnet, t. VI, p. 186, n° 1212; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 13.

(4) Mionnet, t. V, p. 235, n° 637; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 12.

(5) Longpérier, *Rev. numism.*, 1843, pl. XVI, n° 7; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n° 2; Beulé, *les Monnaies d'Athènes*, p. 52.

(6) Mionnet, t. II, p. 561, n° 295; Ch. Lenormant, *Nouvelle Gal. mythol.*, pl. XXI, n°s 1 et 4.

(7) Mionnet, *Suppl.*, t. IX, pl. X, n° 10; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, pl. XXI, n. 3.

(8) Simonid., *ap.* Etym. Magn, v. Ἰτωνίς; Apollodor., III, 12, 3; Tzetz., *ad* Lycophr., 355.

dure de travail babylonien (1). Le même sujet, empreint encore de toutes les marques de l'influence asiatique la plus directe, décore le plat d'un scarabée étrusque de cornaline (2) dont nous avons cru devoir reproduire ici l'intaille. C'est le résultat de la confusion en un seul être du groupe de sphinx affrontés, mâles ou femelles, qui se reproduit sur tant de monuments divers des arts de l'Asie antérieure. Quand les artistes placent ces deux sphinx affrontés auprès d'une divinité, c'est toujours pour exprimer qu'il y a dans sa nature deux faces opposées, comme c'était l'essence de la déesse femelle et multiforme des religions euphratiques et sémitiques. Aussi, dans la transmission des symboles de l'Asie aux Hellènes, le double sphinx n'a point passé à la seule Minerve, mais également à la déesse qui correspondait au côté voluptueux et générateur de la divinité féminine de Babylone et de la Syrie. Plusieurs manches de miroirs grecs en bronze (3) mettent des sphinx ailés, tournés l'un en face de l'autre, sur les deux épaules d'une Aphrodite drapée de style ancien, portant la colombe sur sa main (4); ils y occupent exactement la même place que les figures volantes d'Himéros et de Pothos ou d'Éros et d'Antéros dans d'autres manches de miroirs analogues (5).

Un aryballos d'ancien style et d'imitation asiatique, découvert dans un tombeau de Camiros, et compris dans une des planches déjà parues du grand ouvrage de Salzmann (6), lesquelles n'ont malheureusement pas de numérotage, montre deux corps d'oiseaux, les ailes éployées, qui se réunissent en une seule tête de panthère vue de face (7). C'est encore une combinaison du même genre que celles des sphinx et des chouettes à deux corps que nous venons d'étudier. M. Ernest Curtius a consacré récemment un

(1) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLIX, n° 3.

(2) Micali, *Mon. ined.*, pl. I, n° 26; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXIX, n° 9.

(3) *Archæol. Zeit.*, 1876, pl. XIV, n° 1; Friederichs, *Berlins antike Bildwerke*, t. II, p. 76.

(4) Un manche de miroir semblable est manifestement l'élément principal de la figure recomposée de pièces et de morceaux, d'une façon si maladroite, par Fauvel, avec tous les débris de bronze que le juif Gormezano avait remis au comte de Choiseul-Gouffier comme trouvés dans le tumulus dit d'Achille, au cap Sigée (Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, t. II, pl. XXX). Ce morceau a été combiné dans la restauration, contre toute vraisemblance, avec deux autres pièces qui ne pouvaient pas y appartenir: on a placé la déesse debout sur une sorte de base que soutiennent deux cavaliers, et l'on a étagé par-dessus sa tête et les sphinx, deux lions affrontés et couchés tenant encore dans leur gueule le reste de l'anse d'un bassin de bronze, au bord extérieur duquel ils étaient originairement appliqués.

(5) Voy. *Gazette archéologique*, 1876, p. 40; Mylonas, Ἀθήναιον, t. I, p. 173 et s.; *Archæol. Zeit.*, 1875, pl. XIV.

(6) *La Nécropole de Camiros*, in-fol., en cours de publication et continué par M. Frœhner.

(7) Voy. encore les *Mém. de l'Acad. de Berlin* pour 1874, pl. I, n° 14.

mémoire spécial à grouper toutes les variétés de représentations qui offrent comme celles-ci un aspect héraldique, et se rencontrent sur des monuments de l'art grec (1). Il en recherche, comme nous, l'origine en Asie; mais il les examine exclusivement au point de vue de l'histoire de l'art, sans chercher à en pénétrer les idées symboliques.

E. de CHANOT.

LETTRE A M. LE BARON DE WITTE

SUR LES COUPOLES DE LA DOUBLE PORTE, AUJOURD'HUI CACHÉE SOUS LA MOSQUÉE D'EL-AKSA (AU HARAM-ESCH-CHÉRIF DE JÉRUSALEM).

(Planche 11.)

Cher confrère et ami,

Vous me demandez quelques mots sur les charmantes coupoles de la porte sous El-Aksa, et je me fais un véritable plaisir de vous répondre immédiatement.

Tous ceux qui, depuis quelques années, ont visité la ville sainte, ont eu la bonne fortune d'examiner à loisir les monuments de tous les âges que l'on admire dans la vaste enceinte qui, dix siècles avant Jésus-Christ, entourait le temple de Salomon. Grâce à la clef d'or, dont les scheikhs de la mosquée apprécient fort l'efficacité, on peut aujourd'hui tout voir, tout étudier, tout dessiner dans cette enceinte naguère inaccessible.

Lorsqu'au retour de mon premier voyage en Terre Sainte (1850 et 1851) je déclarai hautement que, dans l'enceinte extérieure du Haram, beaucoup de parties étaient l'œuvre manifeste des ouvriers Giblites de Salomon, il n'y eut qu'un cri contre mon *imagination déréglée*; j'étais un visionnaire — on n'a pas osé dire que j'étais un imposteur —. Malgré les dénégations passionnées qui me furent prodiguées, je per-

(1) *Ueber Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Alterthum*, dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin* pour 1874.

sistai dans mon opinion, et j'ai bien fait. Une chose seulement m'étonnait, c'était que le Révérend Robinson ayant exprimé avant moi le même avis sur l'âge de ces murailles vénérables, je fusse seul en butte aux sarcasmes et aux injures. Explique cela qui voudra!

En 1862 et 1863 je retournai à Jérusalem; cette fois l'enceinte sacrée me fut ouverte; et, toujours la clef d'or aidant, mes amis et moi nous pûmes y prendre notes et croquis pendant quelques semaines.

Un fait capital m'avait vivement frappé : c'était la présence d'une colonne monolithe à chapiteau d'un galbe égyptien, soutenant quatre coupoles surbaissées, dont les intrados étaient revêtus de l'ornementation la plus capricieuse et la plus élégante à la fois. Il était d'une extrême importance de rechercher si colonne et coupoles se reliaient aux assises primitives, que je déclarais salomoniennes. Il me fut facile de constater que tout cela ne faisait qu'un, et que si l'une quelconque de ces trois choses était l'œuvre de Salomon, il en était forcément de même des deux autres.

Très-peu de temps après mon retour en France, la société anglaise du « *Palestine Fund* » fut créée, et d'habiles officiers du génie, appartenant à l'armée britannique, furent envoyés à Jérusalem pour y entreprendre des fouilles coûteuses, qui devaient fournir la solution d'une foule de problèmes intéressant au plus haut point l'archéologie biblique. Vous savez aussi bien que moi, mon cher ami, que le résultat de ces fouilles a été de me donner pleinement raison au sujet de l'âge des murs, que j'avais qualifiés *salomoniens*. Aujourd'hui donc j'en suis arrivé à être de l'avis de *tout le monde;* et cela, comme bien vous pensez, me flatte extrêmement. Je vous ai dit, il n'y a qu'un instant, que si la base des murailles du Haram, sur les faces Est et Sud, est salomonienne, ce qui est démontré, la porte sous El-Aksa, à l'intérieur s'entend, et non à l'extérieur, où se voit un encadrement d'applique, œuvre manifeste d'Hérode, est également et forcément *salomonienne*.

Vous voyez, dès lors, quel intérêt j'avais, moi qui ne doutais pas, à emporter de bonnes reproductions des ornements qui recouvrent les intrados de ces coupoles salomoniennes.

Je fis donc, à beaux deniers comptant, condamner pour quelques jours l'entrée du souterrain sous El-Aksa. Un échafaudage y fut dressé, et mes deux amis, Mauss et Salzmann, se mirent à l'œuvre. Ils reconnurent tout d'abord que deux des quatre coupoles avaient été tellement endommagées par un incendie, qu'il n'en restait que deux dont il fût possible de reproduire rigoureusement l'ornementation. Ce travail fut exécuté avec opiniâtreté, et au bout d'une semaine j'étais en possession des deux dessins si ardemment convoités. Ils ont été publiés une première fois dans le *Moniteur des architectes* (1), recueil d'un caractère spécial et que consultent peu les archéologues. Vous êtes disposé à les publier de nouveau dans le splendide recueil archéologique que vous dirigez avec notre ami Fr. Lenormant ; j'en suis enchanté pour ma part, car on ne connaîtra jamais trop cette œuvre délicate qui date de près de trois mille ans (2).

Vous savez que mon pauvre ami Aug. Salzmann, mort bien jeune, hélas! fit paraître, sous les auspices et aux frais du Ministère des Beaux-Arts, la riche collection qu'il avait tirée de la nécropole de Camiros : un fragment de plat en terre cuite de l'antiquité la plus reculée avait été extrait par lui de l'une des tombes les plus archaïques dans lesquelles il lui fut donné de pénétrer. L'analogie des traits principaux de l'ornementation peinte de ce plat avec ceux de l'une des coupoles salomoniennes, celle que vous publiez aujourd'hui, le frappa tellement, qu'il fit reproduire dans son ouvrage ce fragment précieux. Est-il aujourd'hui au Louvre? est-il au British Museum? Je l'ignore; mais ce dont je suis certain, c'est que la chromolithographie l'a représenté dans l'ouvrage de Salzmann.

Mille amitiés de votre affectionné et tout dévoué confrère,

F. de SAULCY.

10 mars 1877.

(1) 1873, pl. 35 et 36.

(2) La planche 11 donne l'ornementation de l'une des coupoles; celle de la seconde sera publiée dans le numéro prochain, pl. 17.

Il est intéressant de comparer à la gravure donnée dans ce numéro la pl. vi du *Temple de Jérusalem* de M. de Vogüé, qui représente la décoration de la même coupole, mais dessinée d'en bas, dans des conditions qui ne permettaient d'en voir que tout à fait imparfaitement les délicates sculptures.

TROIS MÉDAILLONS DE POTERIES ROMAINES.

(Planche 12.)

La belle publication faite, il y a quatre ans, par M. Fröhner (1), a attiré l'attention des archéologues sur une certaine classe de vases romains, dont quelques-uns seulement avaient été publiés isolément jusqu'alors et qui, par cette raison, avaient à peine été remarqués. Ces vases en terre rouge ou jaunâtre, sont ornés d'un, de deux ou de trois médaillons en relief, qui y ont été appliqués au moyen de formes d'une matière dure lorsque la terre était encore molle. Peu de ces vases existent en entier, mais les médaillons et les fragments de médaillon, publiés ou décrits par le savant archéologue de Paris (2), en ajoutant ceux qui ont échappé à ses recherches (3), se montent à une quarantaine environ. De ce nombre, les deux tiers ont été déterrés à Orange ou à Vienne en Dauphiné (4); les autres proviennent de diverses localités de la France, des bords du Rhin et deux seulement de Rome. En considérant la provenance seule, on ne peut se refuser à attribuer avec lui la fabrication de ces vases au midi des Gaules. Les sujets figurés sur les médaillons sont des plus variés : la plupart sont empruntés à la mythologie, et notamment au cycle des dieux et au cycle héroïque; on y trouve aussi des représentations de jeux publics et même quelques scènes de la vie privée. Des inscriptions latines augmentent l'intérêt de ces produits de la céramique. Sur quelques-uns se lit le mot CERA suivi d'un nom propre au génitif. Ce mot a suggéré à M. Fröhner (5) une hypothèse savante et ingénieuse, mais plus spécieuse que vraie. Il suppose que les médaillons ont été modelés en cire et que les noms joints à CERA sont ceux des artistes modeleurs. M. Stephani (6) n'admet pas cette explication; il objecte, non sans raison, que, quoique les anciens aient employé la cire pour modeler certains ouvrages fins, rien n'autorise à croire qu'il ait été fait usage de la même matière pour ces médaillons d'un travail grossier,

(1) *Les Musées de France, Recueil de Monuments antiques*. Paris, 1873, in-fol.

(2) *Ibid.*, pl. xiv à xvi, p. 52-67.

(3) M. Stephani (*Compte-rendu de la commission imp. d'archéol. de Saint-Pétersbourg pour* 1873, p. 68, not. 3) en cite cinq, et en publie lui-même deux autres, qui ornent un vase du Musée de l'Ermitage provenant de Rome.

(4) M. Allmer en a décrit plusieurs dans ses *Inscriptions antiques de Vienne en Dauphiné*, t. II, nos 246, 250, 251, 252, 256; t. III, nos 411-419.

(5) *Ouvr. c.*, p. 53 sv.

(6) *Ouvr. cit.*, p. 67 sv.

dont la vue révèle suffisamment que les modèles ont été de terre. Le savant académicien de Saint-Pétersbourg prend CERA pour l'abréviation de κεραμέως écrit en lettres latines. M. Wieseler (1) regarde cette explication comme la plus vraisemblable (2), et je suis du même avis.

La planche 12 offre trois médaillons nouveaux, qui ont appartenu à des vases différents; ils ont été trouvés à Orange et font maintenant partie de la collection de M. Émilien Dumas, de Sommières. Le numéro 1 est sans contredit le plus curieux. On ne peut guère douter qu'il ne représente la scène d'un théâtre. Au fond on aperçoit non pas un mur avec la porte d'un palais, mais probablement un rideau (3) sur lequel on a voulu figurer cette porte, indiquée par des ornements ronds en métal en forme de têtes de clous ou de médaillons (4). Au-dessus, on remarque une espèce de loge dans laquelle sont assises trois divinités, à savoir : Jupiter, appuyé d'une main sur son sceptre et portant probablement de l'autre son foudre; Minerve, munie de son armure habituelle, et la Victoire, dont on ne distingue plus les attributs, mais qui tenait probablement une couronne de la main droite et une palme de la gauche. Cette loge est la partie du théâtre nommée chez les Grecs *theologéion*. Pollux (5) nous apprend en effet que, dans la Psychostasie d'Eschyle, on y voyait Jupiter, une balance à la main, et Éos et Thétis à genoux à ses côtés. La scène proprement dite est occupée par deux acteurs aux pieds desquels est venu s'abattre un oiseau. Ce n'est pas la première fois que les médaillons des poteries romaines nous montrent l'intérieur d'un théâtre : celui qui fut longtemps le seul connu (6),

(1) *Götting. gelehrte Anzeiger* (St. 47, novemb. 1876), p. 1504.

(2) Welcker a lu d'abord κέραμος (*Das Acad. Kunstmuseum*, p. 113, not. 151. Bonn. 1841) et, plus tard γέρα (*Alte Denkmäler*, Th. II, p. 59. 1855); Preller a voulu corriger *Cripta* (*Regionen der Stadt Rom.*, p. 156. 1846) et Otto Jahn *Certa* pour *Certamen*. (*Archeolog. Beiträge*, p. 210. 1847.)

(3) Un bas-relief en marbre du Musée de Naples, où est figurée une scène de comédie, offre également un rideau au fond de la salle. Gerhard's, *Neapels Ant. Bildw.*, p. 151; Wieseler, *Theatergebäud. und Denkmäler des Bühnenwesen*, Taf., XI, 1. Sur le médaillon du vase du Musée de Saint-Germain, M. Fröhner (pl. III) voit un rideau cachant la paroi du fond d'une salle. Mais la pente d'une montagne étant un endroit plus convenable pour une scène bachique, il semble qu'il vaudrait mieux y reconnaître un rocher. Cf. Wieseler, *Götting. Gel. Anz.*, *l. c.*, p. 1488.

(4) On retrouve le même ornement sur la porte d'un tombeau des *Aterii*. (*Monum. ined. dell' Instituto arch.*, vol. V, tav. VII.)

(5) IV, 130 : ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου, ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνήν, ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ. Plut., *De aud. poet.*, 2; Phot., p. 597, 14. Cf. Schneider, *Das Attische Theaterwesen*, p. 99; Geppert, *Die altgriech. Buhne*, p. 179 et Witzschel, dans Pauly's *Real. Encyclop.*, Bd, VI, p. 1770.

(6) Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragm. de sculpture ant.* Vignette du titre; Welcker, *Alte Denkm.*, Th. II, Taf. III, 4; Fröhner, *ouv. cit.*, pl. XIV, 3.

offre, comme l'on sait, un cithariste d'une stature colossale, dans le costume et avec le nom d'Apollon, jouant de son instrument au milieu d'un théâtre ou d'un odéon devant des juges et un public.

Avant de nous occuper des deux personnages qui sont en scène et dont l'un est suffisamment caractérisé comme Hercule, il convient d'examiner les deux inscriptions qui constituent un dialogue entre eux. L'une et l'autre doit être mise dans la bouche du personnage du côté duquel elle est placée. Des raisons majeures permettraient seules de se départir de cette règle. Comme le geste d'Hercule indique qu'il parle à son interlocuteur, il devient évident qu'il réplique aux paroles prononcées par celui-ci et qui se lisent dans l'inscription de droite. La fin de cette inscription, nous devons le regretter beaucoup, est effacée en partie, et il ne nous est même pas possible de mesurer l'étendue de la lacune. On lit sur trois lignes : ADESSE VLTOREM NATI.M[*e*] || CREDAS MEI..... || TOR. Les cinq premiers mots peuvent s'interpréter de la manière suivante : *Sois persuadé que je viens venger mon fils,* ou bien, en substituant M[*ei*] à M[*e*] : *Sois persuadé qu'un vengeur de mon fils est arrivé en ces lieux* (1). En effet, le maintien calme du guerrier qui a prononcé ces paroles, n'annonce guère qu'il se chargera lui-même de la vengeance. La fin de la phrase pourrait avoir été une apostrophe à Hercule, qu'elle qualifierait de [*ul*]TOR ou de [*vic*]TOR, d'une personne dont le nom commence par ME (2). Mais on ne rencontre ni parmi les personnes qui ont eu le fils d'Alcmène pour vengeur, ni parmi celles qu'il a vaincues, un nom commençant par ces deux lettres, à l'exception de Menœtius, le gardien des troupeaux de Pluton, à qui le héros cassa les côtes lors de sa descente aux enfers (3). L'allusion à ce fait est invraisemblable et serait pleine d'ironie. Eu égard à l'incertitude de cette interprétation des deux monosyllabes, on me permettra d'en proposer subsidiairement une autre, qui, à la vérité, n'est pas plus certaine. On lirait MENTOR [*is cera*], qui serait la signature du potier. Celui-ci, afin de recommander ses vases avec figures en relief, aurait usurpé le nom de Mentor, le célèbre ciseleur en argent, dont les coupes étaient encore renommées à Rome sous

(1) Le point placé après *nati* n'indique pas nécessairement que la phrase s'arrête là. Dans l'autre inscription, on trouve également un point entre les deux derniers mots, qui cependant se lient.

(2) Le jambage vertical que l'on remarque après l'E a dû appartenir à l'une des lettres D, L ou N, si toutefois ce n'est pas un I.

(3) Apollodor., II, 5, 12; *Schol. ad Iliad.*, VIII. 368.

l'empire. La principale objection qui se présente à l'hypothèse d'une signature, c'est que les lettres qui la forment viennent à la suite des paroles sorties de la bouche de l'un des acteurs, tandis que leur place eût été plutôt à l'exergue du médaillon, comme cela se voit sur celui qui porte la signature d'Apollon.

A la menace qui lui est faite Hercule répond : VIRTVS NVSQVA·[*m*] TERRERI·POTEST, *la valeur ne peut s'effrayer en aucun lieu* (*en aucune circonstance*). Le héros thébain, mettant de côté toute modestie, parle en homme qui a conscience de sa force. La même maxime se retrouve pour le fond dans deux passages de Sénèque le Tragique (1).

Quoique aucun des acteurs ne porte ni le cothurne ni le masque tragique, les inscriptions précitées révèlent suffisamment que nous avons sous les yeux une scène de tragédie. Hercule, barbu et par conséquent avancé déjà dans sa carrière terrestre, se reconnaît à sa massue, qu'il est censé tenir sous le bras, quoique, en réalité, elle ait été retracée à côté ; dans la main gauche, il porte une palme sur laquelle je reviendrai plus bas. On remarque l'absence de la peau de lion, son vêtement ordinaire (2). Il n'est pas aisé de donner un nom au guerrier armé de toutes pièces. Dans cette scène, le fils d'Alcmène est, selon toute vraisemblance, le protagoniste. On peut donc supposer que son nom était cité dans le titre de la pièce à laquelle appartenait la scène de notre médaillon. Or, j'ai cherché en vain dans les pièces et les fragments de pièces du théâtre grec et du théâtre latin, un titre qui puisse amener la situation dont nous voyons le tableau. En supposant même que le titre ait péri aussi bien que la pièce, on ne saurait admettre que l'auteur ait ajouté une nouvelle aventure à toutes celles qui avaient cours relativement au héros thébain. Or, de tous les pères dont un fils a été mis à mort ou maltraité par Hercule, je n'en connais qu'un seul qui ait pu être représenté sous la figure d'un guerrier dans toute la vigueur de l'âge, c'est le dieu Mars. Lorsque le héros thébain était en route pour aller cueillir les pommes du jardin des Hespérides, il rencontra Cycnus, fils de Mars et de Cyrène, en vint aux mains avec lui et le tua. Mars ayant voulu venger son fils, il s'engagea entre ce dieu et Hercule un nouveau combat, auquel Jupiter mit fin en séparant les adversaires par

(1) *Hercules Furios.*, v. 435 : *Virtutis est domare quæ cuncti pavent. Œdipus*, v. 88 : *Virtusque nostra nescit ignavos metus.*

(2) On rencontre aussi Hercule sans la peau de lion sur les monuments des *Aterii. Monum. dell' Inst. arch.*, vol. V, tav. VII et VIII.

un coup de foudre (1). D'autre part, Hésiode (2) célèbre le combat singulier entre Hercule et un autre Cycnus, également fils de Mars, qui était accompagné et soutenu par son père. Le fils d'Alcmène, protégé par Minerve, tua l'un et blessa l'autre. Si l'une de ces aventures avait en réalité fait le sujet d'une tragédie, le rôle que Jupiter et Minerve y ont joué expliquerait parfaitement leur présence dans le theologéion, quoiqu'elle n'aurait rien de surprenant dans toute autre circonstance où Hercule aurait couru un danger. L'oiseau placé entre les acteurs, et que je renonce à caractériser, se trouve trop éloigné de la loge pour qu'on puisse le regarder soit comme l'aigle de Jupiter, soit comme la chouette de Minerve. Pindare (3) rapporte que, dans une circonstance où Hercule avait adressé une prière au maître des dieux, celui-ci fit apparaître un aigle en signe d'acquiescement. Il se pourrait donc que l'oiseau de notre médaillon fût un augure pour les acteurs (4).

J'ai fait remarquer déjà la palme dans la main d'Hercule. On peut croire qu'elle lui a été décernée à la suite de l'un de ses travaux ou d'une lutte dont il est sorti victorieux (5); la présence de la Victoire à côté des deux autres divinités (6) semble favoriser cette interprétation. J'estime cependant qu'il faut chercher plutôt l'explication dans un ordre d'idées différent et mieux en harmonie avec les représentations de quelques autres médaillons. Ce n'est pas le personnage de la pièce qui a obtenu cette palme, mais

(1) Apollodor., II, 5, 11, § 3, avec la note de Heyn., *observ.*, p. 170.

(2) *Scutum Herculis*, v. 368-423, 425, 425 sq., 460. Cf. Apollodor., II, 7, 7, § 5.

(3) *Isthm.*, VI, v. 61-73.

(4) Sur un bas-relief représentant une course de quadriges dans le Cirque se voient plusieurs oiseaux (*Museo Pio Clement.*, vol. V, tav. XLIII); Visconti (p. 221 de l'éd. in-8°) conjecture qu'on les a lâchés pour effrayer les chevaux. Ne sont-ils pas plutôt venus chercher leur nourriture dans cet endroit, où un grand nombre de chevaux se trouvent rassemblés?

(5) Dans ce cas, cependant, les artistes le représentaient généralement en repos et assis. Voy. les monuments cités par Stephani, *Der Ausruhende Herakles*, p. 157.

(6) L'auteur de la composition de notre médaillon en mettant la Victoire à la droite de Jupiter, à la place qu'occupe Junon dans les représentations des divinités du Capitole, a pris sans doute en considération l'importance que cette déesse a eue à Rome de tout temps, mais principalement sous l'empire. Un temple lui avait été élevé de bonne heure sur le mont Palatin (Dionys. Hal., I, 32; Liv. X, 33), dans lequel une *cella* fut plus tard consacrée à Jupiter Capitolin (Dion. Cass., XLV, 17). Par réciprocité, sa statue en or, offerte par Hiéron, fut placée dans la *cella* du temple de Jupiter au Capitole (Liv. XXII, 37; Tacit., *Hist.*, I, 86). Auguste consacra à la Victoire, dans la nouvelle *Curia Julia*, une statue et un autel sur lequel les sénateurs brûlèrent de l'encens jusque sous les empereurs chrétiens (Dion. Cass., LI, 22; Sueton., *Aug.*, 100, 35; Herodian., V, 5; VII, 11). On lui éleva même des autels dans les provinces : il en existe encore un à Bonn, provenant probablement de Cologne, avec l'inscription : DEAE VICTORIAE SACRVM. Lersch, *Centralmus. Rheinl. Inschrift.*, II, p. 21 sv.

l'acteur qui en remplit le rôle. A Rome, depuis la première moitié du septième siècle, époque à laquelle paraissent avoir été rédigés les prologues des comédies de Plaute, sinon déjà au temps du poëte lui-même (1), il y avait rivalité et lutte entre les histrions, et celui qui avait su enlever les suffrages du public recevait une palme pour prix de sa victoire (2).

Parmi les divers jeux du Cirque, la course des chars a été le plus important et celui qui a passionné le plus vivement le peuple. Les chars étaient ordinairement attelés de deux et de quatre chevaux. Celui que représentait le médaillon, dont notre pl. XII, 2 reproduit un fragment, a dû être un bige. Nous n'y voyons plus que les jambes de devant, le poitrail et la tête de l'un des chevaux et la tête seulement de l'autre. Devant ces chevaux, lancés au galop, se lit l'inscription FELICITER. C'est évidemment le cri poussé par la faction et les partisans de la faction à laquelle appartenaient le char et l'aurige, à un moment où la victoire n'était pas encore décidée. Cette exclamation a pu se trouver isolément sur le médaillon (3), mais il est plus probable qu'elle était précédée du nom de l'aurige au datif et inscrite devant la figure de celui-ci (4). C'est la première fois, à ma connaissance, que le mot *feliciter* (au lieu de *vincas* ou *nica*) se rencontre sur un monument représentant une course de chars. Un médaillon de Vienne (5) offre un char monté par un aurige tenant une palme et une couronne. Derrière lui se lit PRASINE, et, au-dessus des chevaux, LOGISMVS. Ce dernier mot est plus probablement le nom d'un cheval que celui de l'aurige. Quant à *Prasine,* si c'est le nom de l'aurige *Prasinus*, il faut sous-entendre *nica* ou *vincas*, ou bien admettre que ce mot a disparu. Mais la dernière lettre pourrait bien être F au lieu de E, et alors on devrait lire PRASIN*a Factio, la faction des verts*. C'était l'une des quatre factions du Cirque ; elle compta parmi ses

(1) Cf. Ritschl, *Parerga zu Plautus, u. Terent.*, I, p. 229.

(2) Plaut. *Prolog. Pœnuli*, 38 : *ne palma detur quoiquam artifici injuria; Prolog. Amph.*, 69 : *nam si qui palmam ambissit histrionibus.* Une pierre gravée du musée de Berlin (Tœlken, *Verzeichn.* Kl. VI, n° 173 ; Wieseler, *Denkm. des Buhnenw.*, Taf. XII, 29), montre une palme à côté d'un histrion, et, sur une autre pierre gravée (Cades, *Impr. Gemm.*, Cent. II, 85 ; Wieseler, *l. c.*, n° 13), on trouve le bâton recourbé, le *soccus* et la palme d'un comédien. Cf. Wieseler, *ibid.*, p. 95, et Becker-Marquardt, *Handb. der Röm. Alterth.* Bd. IV, p. 356 sv.

(3) Phædri *Fab.* V, 1, 3 : *Ut mos est vulgi, passim et certatim ruunt, feliciter, succlamant.*

(4) Sur cette exclamation en usage dans les lieux publics et dans beaucoup d'autres circonstances, voir les exemples rassemblés par Marini, *Atti e Monum. de' Fratelli Arvali*, vol. II, p. 581 sv. On en trouve d'autres dans les *Inscript. parietariæ Pompeian.* (*Corp. Inscr. Lat.*, vol. IV, Index, p. 261 sq.)

(5) Allmer, *Inscript. de Vienne*, etc., pl. XXVI, n° 197.

partisans les empereurs Néron, L. Verus, Commode, Élagabale et paraît avoir eu le plus souvent la prééminence sous le Haut-Empire (1).

La représentation du médaillon n° 3 a rapport de nouveau à la tragédie; cela est indiqué clairement par le masque tragique que porte l'une des figures. A la première vue, l'on prendrait cette figure de femme pour Melpomène, la muse de la tragédie; mais, outre que son vêtement n'a ni la longueur ni l'ampleur de celui des Muses, et que le thyrse (2) remplace la massue tragique, l'inscription qui se lit dans le champ du médaillon s'oppose à cette explication. Cette inscription, dont ont disparu quelques lettres, faciles à rétablir, porte : NICA (3) PAR[*then*]OPAEE, *sois vainqueur*, *Parthenopaeus*. L'expression du vœu et de la faveur du public ne saurait s'adresser, sous la forme de l'apostrophe, qu'à un personnage représenté sur le médaillon ; il faut admettre en conséquence que la figure avec le masque et le thyrse n'est autre que Parthenopæus. Sur le théâtre romain, comme sur le théâtre grec, les rôles de femmes étaient remplis par des hommes. Donat, le commentateur de Térence, avance que de son temps (vers le milieu du quatrième siècle) cet usage était changé (4). Mais, si son assertion est vraie pour la comédie, elle ne l'est pas relativement à la pantomime : à Rome, en Italie et dans les provinces occidentales, les hommes seuls jouèrent toujours dans ce genre de ballet (5). Or, Parthenopaeus paraît être un pantomime. Les sujets de la saltation théatrale étaient, comme on sait, tirés de la tragédie et, dans le principe, également du drame satyrique. Au moyen d'un choix des incidents les plus saillants de l'action, l'on formait une suite de solos lyriques (*cantica*), qu'un pantomime unique exécutait par la saltation, c'est-à-dire par des gesticulations unies à une espèce de danse ou

(1) Voir les textes cités par L. Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, Th. II, p. 167. Leips., 1864.

(2) L'attribution du thyrse à Melpomène pourrait cependant se justifier par une épigramme de l'Anthologie grecque, qui la donne à Euripide (t. II, p. 457, v. 35; t. III, p. 162, éd. Jacobs); c'est sur cette autorité qu'est basée la restauration d'une statuette du poëte tragique. (Winckelmann, *Monum. ined.*, t. II, n° 168, p. 224.)

(3) Les Romains ont emprunté leur *nica* aux Grecs comme les Français leur *bravo* aux Italiens. Ils employaient cette exclamation concurremment avec *vincas* et *vince*, dans différents jeux où il y avait lutte et concours. On la rencontre sur les contorniates (Eckhel, *Doct. N. vet.*, vol. VIII, p. 297, 305), sur un médaillon en verre (Garrucci, *Vetri ornati di figure di oro*, tav. XXXIV, 4, p. 181, 2e éd.), et sur plusieurs médaillons en terre cuite (Fröhner, *ouv. c.*, pl. XIV, 3, p. 54 sv.; *Antike Erotische Bildwerke in Houben antiq. zu Xanten*, Taf. V, où l'éditeur (p. 21) s'est trompé en prenant *Nica* pour le nom de la *puella pathica*. Je citerai, comme preuve de son erreur, une inscription de Pompéi tracée sur une muraille du quartier du lupanar. *Inscr. parietar. Pomp. ed.* Zangemeister, n° 2178. Cf. *ibid.*, n° 1664).

(4) *Ad Andriam*, IV, 3.

(5) Voy. L. Friedländer, chez Becker-Marquardt, *Handb. der Röm. Alterth.*, t. IV, p. 550 sv.

de mouvement rhythmique avec accompagnement de musique, remplissant, l'un après l'autre, plusieurs rôles tant de femmes que d'hommes (1). Une épigramme de l'Anthologie grecque (2) nous apprend qu'un pantomime du nom de Xénophon a paru sur la scène successivement dans les rôles de Bacchus, de Cadmus, de Penthée et d'Agavé. Notre médaillon ne montrerait-il pas Parthenopaeus également dans le rôle d'Agavé (3) ? Nous aurions devant les yeux la fin ou le commencement de l'action, et le pantomime tiendrait dans la main droite levée le masque qu'il va mettre ou qu'il vient d'ôter. A moins qu'on ne veuille aller plus loin et supposer que ce masque soit celui de Penthée, que la malheureuse mère, dans son délire, contemple avec fierté avant de le placer au bout de son thyrse. Dans les *Bacchantes* (4) d'Euripide, la tête du souverain de Thèbes tombe entre les mains d'Agavé, qui l'élève sur la pointe de son thyrse, comme la tête d'un lion sauvage, et la promène sur le Cithéron. La forme du thyrse de notre médaillon est à remarquer : les feuilles de lierre en entourent la partie inférieure, au lieu d'être enroulées autour de la partie supérieure, laquelle se termine en forme de lance. C'est sans doute un fer de lance ou une pomme de pin que l'artiste inhabile aura voulu représenter (5). Quant à la hampe, elle se trouve courbée par l'usage que la bacchante furieuse en a fait.

La figure de femme qui fait face à Parthenopaeus est la personnification de l'Agon scénique; elle lève les yeux vers le masque tenu par le pantomime. Dans la main droite, elle porte la palme destinée à l'histrion vainqueur, et, dans la gauche, un rouleau renfermant probablement les paroles chantées par le chœur. Ce chant avait lieu primitivement avec accompagnement de flûte, mais on y ajouta dans la suite d'autres instruments, tels que la syringe, les cymbales, la cithare (6). Un seul instrument est représenté sur notre médaillon, c'est l'orgue hydraulique (*organum hydraulicum*). Or, Cornelius Severus (7) rapporte expressément qu'on l'employait au théâtre pour accompagner le chœur. Cet orgue se composait de trois parties principales, à savoir : le coffre ou buffet, contenant les réservoirs d'eau et

(1) Cf. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengesch. Rom.*, II, p. 277 sv.

(2) *Anthol. gr.*, ed. Jacobs, t. IV, p. 192, n° CCCLIII, avec la note de l'éditeur, vol. III, II, p. 73 sq.

(3) Le poëte Stace vendit à un prix élevé le texte d'une *Agavé* au célèbre pantomime Pâris. Juvenal., *Sat.* VII, v. 87 et 92.

(4) V. 1139-1142.

(5) Sur un bas-relief publié par Winckelmann, *M. I.*, vol. II, n° 194, on voit un thyrse se terminant en haut par une pomme de pin et, en bas, par un objet plutôt lancéolé que rond.

(6) Cf. Grysar, *Ueber die Pantomimen der Römer*, dans le *Rhein. Mus.*, II, p. 58 sv.

(7) *Etna*, v. 295.

de vent; le clavier, avec ses touches et ses évents et les tuyaux. Ces trois parties se reconnaissent distinctement sur notre médaillon. Il semble cependant qu'il y a une trop grande disproportion, pour la hauteur, entre le coffre et le clavier, sur lequel les touches ne sont pas marquées. Vitruve (1), qui vivait au commencement de l'empire, mentionne des orgues à quatre, six et huit tuyaux, et Publilius Optatianus Porphyrius, poëte de l'époque de Constantin, dans son idylle intitulée *Organon* (2), lui en attribue vingt-six. La représentation la plus complète d'un orgue hydraulique du genre (3) de celui qu'offre le médaillon d'Orange, se voit sur la belle mosaïque découverte en 1853 à Nennig près de Trèves (4). Il faut en rapprocher une autre représentation, connue depuis longtemps par un diptyque (5). C'est aussi à cette forme que semblent se rapporter les orgues hydrauliques des médailles et de quelques contorniates (6).

J. ROULEZ.

Les quatre intailles ici reproduites occupent la partie inférieure et plane de scarabées phéniciens découverts dans la nécropole de Tharros, en Sardaigne, et conservés dans des collections particulières de Cagliari.

Le premier, en cornaline, appartient à M. Salvatore Carta ; le second, en jaspe vert, au président Ena. Tous deux retracent des Satyres munis de vases à boire et semblant déjà atteints d'ivresse. M. Philippe Berger vient de faire connaître un autre Satyre, représenté sur une des stèles trouvées à Carthage par M. de Sainte-Marie. Ces demi-dieux, que la Grèce a rangés dans le thiase dionysiaque, apparte-

(1) *De Architectura*, X, 8 (13), 2. Tout le chapitre est consacré à expliquer la construction de cet instrument.

(2) Ce poëme a été savamment commenté par Wernsdorf dans les *Poet. lat. minor.*, t. I, p. 697-714, éd. de Lemaire.

(3) Un passage de Suétone (*Ner.*, 41) prouve qu'au temps de Néron il en existait déjà de différentes formes. On voit un orgue hydraulique d'une forme toute particulière sur un bas-relief romain publié par Winckelmann, *M. I.*, n° 189, et par Wieseler, *Denkmäl. des Bühnenw.* Taf. XIII, 1. Cf. le texte, p. 99.

(4) Von Wilmowsky, *Die Röm. Villa zu Nennig und ihr Mosaik*, Bonn., 1864, in-fol., Taf. VII. Le savant archéologue s'est étendu longuement (p. 10 svv) sur l'historique de cet instrument, sur les diverses parties dont il se compose et sur ses usages.

(5) *Museum Veronense*, pl. CXI ; reproduit par Wieseler (d'après Gori), *ouvr. c.*, Taf. A, 3, p. 114.

(6) Sabatier, pl. X, n^{os} 6, 7, 8, 9.

naient donc à la mythologie phénicienne et punique. Ce sont les שעירים, mot à mot « les Velus », de la Bible (1), êtres fantastiques que l'on décrit comme habitant les lieux déserts (2) et y faisant entendre leurs cris, qui épouvantent les voyageurs (3). Les Septante traduisent leur nom par δαιμόνια, les Targumim par שדין qui a le même sens, enfin la Vulgate par *pilosi*, ce que saint Jérôme explique en disant : *Vel incubones vel Satyros vel silvestres quosdam homines quos nonnulli fatuos ficarios vocant, aut daemonum genera intelligunt*. שעיר est en hébreu le nom du bouc; les שעירים devaient donc être des personnages au moins en partie hirciformes, comme les Satyres grecs, comme ceux de nos monuments puniques. Bérose (4) décrit, parmi les êtres étranges qui environnaient Omoroca dans les peintures du temple de Bel, à Babylone, « des hommes avec des jambes et des cornes de chèvre ». Sur un cylindre babylonien (5), une chèvre ailée à face humaine est l'animal que combat un dieu lumineux et céleste; sur un autre (6), le même monstre est placé en face d'un sphinx ailé.

Le scarabée de jaspe vert qui porte notre troisième intaille est en la possession du savant chanoine Spano. Avec une des stèles étudiées par M. Philippe Berger dans le dernier numéro de la *Gazette archéologique*, c'est, à ma connaissance du moins, l'unique monument de travail phénicien ou punique qui offre des souris à l'état de symbole religieux. Il est difficile, en effet, de méconnaître un tel caractère dans sa représentation, quelque difficile qu'elle soit à expliquer, quand toutes celles des scarabées de même nature, sans aucune exception, possèdent sûrement ce caractère religieux. On y voit quatre rats ou souris autour d'une sorte de corbeille de joncs, en forme de nasse ou de bourriche, que je ne sais trop comment interpréter.

Le travail fondamental sur le rôle du rat dans les mythes et dans le symbolisme des religions antiques, est le mémoire de M. le baron de Witte sur *Apollon Sminthien* (7). M. Berger a rappelé les passages célèbres du livre des Juges et d'Isaïe, où les rats apparaissent en rapport avec des divinités païennes de la Palestine. On aurait pu ajouter que, d'après Iamblique (8), les Babyloniens avaient une divination par le moyen des rats (9). En effet, Élien (10) dit μαντικώτατοι ζώων οἱ μύες. On leur avait fait cette réputation d'après la manière dont ils paraissent sentir à l'avance la venue des tempêtes, et surtout d'après leur habitude de quitter les édifices prêts à s'écrouler (11). Pline (12) dit que le rat n'est pas à mépriser, même comme donnant des présages d'un caractère public. A Rome, l'apparition d'un rat blanc passait pour un augure favorable (13); mais, en revanche, on interrompait les auspices quand on entendait le cri des souris (14). Une légende mythologique parle d'une métamorphose de Tirésias en rat (15), comme animal fatidique.

(1) Voy. Bochart, *Hierozoicon*, t. II, p. 844; Gesenius, *Commentar uber den Jesaiah*, t. I, p. 465; Von Baudissin, *Studien zur semitischen Religionsgeschichte*, t. I, p. 128, 131, 136-139.

(2) Is., XIII, 21.

(3) Is., XXXIV, 4.

(4) Fragm. 1, ed. C. Müller.

(5) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LI, n° 3.

(6) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LVII, n° 1.

(7) *Revue numismatique*, 1858, p. 1-51.

(8) *Ap.* Phot., *Biblioth.*, cod. 94, p. 75, ed. Bekker.

(9) C'est par une véritable distraction que M. Fr. Lenormant (*la Divination chez les Chaldéens*, p. 96) signale ce passage comme se rapportant à une divination par les mouches.

(10) *Var. hist.*, I, 11.

(11) Ælian., *Hist. anim.*, VI, 41; VII, 8; XI, 19; Theophrast., fragm. 6, p. 795, ed. Schneider; Arat., *Phaenom.*, 1132 et s.; Schol., *a. h. l.*; *Geoponic.*, I, 3; Plin., *Hist. nat.*, VIII, 28, 42.

(12) *Hist. nat.*, VIII, 57, 82; cf. Auson., *Idyll.*, XII, 12; Jul. Obseq., *De prodig.*, 79; Cic., *De divinat.*, II, 27.

(13) Plin., *l. c.*

(14) Plin., *l. c.*; cf. Val. Max., I, 1.

(15) Eustath., *Ad Odyss.*, K, p. 1665.

C'est tout à fait à tort que les anciens érudits (1) ont rapproché du verset d'Isaïe, qui semble ranger l'usage d'immoler des rats et d'en manger ensuite la chair parmi les rites du paganisme sémitique, ce que dit Plutarque (2), que les Mages considéraient comme une œuvre pie de tuer les rats. Ceci n'a rien à voir, de près ni de loin, avec les religions sémitiques; c'est un des traits caractéristiques du mazdéisme dans sa plus grande pureté et dans son développement le plus complet. Comme dans le passage où Hérodote (3) décrit les Mages poursuivant pour les tuer les reptiles et les insectes malfaisants, il s'agit, chez Plutarque, de la pratique du précepte de détruire les animaux rapportés à la création funeste d'Ahriman; cette destruction, d'après les livres de Zoroastre (4), doit être opérée au moyen d'une arme spéciale, appelée *Khrafçthraghna,* que les dévots mazdéens portent toujours avec eux.

La quatrième des intailles que nous publions décore un scarabée de jaspe vert de la collection du président Ena (5). Elle représente, de la manière la plus caractérisée et la plus impossible à méconnaître, un insecte de l'ordre des diptères, une mouche et non pas une abeille. Le grand dieu d'Ékron, chez les Philistins, est appelé dans la Bible *Baal-zeboub*, « le Baal mouche », ou « le Seigneur de la mouche », ce que les Septante traduisent par Βαὰλ μυῖα et Josèphe par Θεὸς μυῖα. Ce Baal-zeboub, dont on a fait ensuite chez les Juifs un prince des démons, avait un oracle célèbre qu'Achaziah, roi d'Israël, envoya consulter sur l'issue de sa maladie (6), ce qui attira sur lui la colère d'Élie. L'oracle du dieu-mouche devait avoir les mouches pour interprètes, et M. Lenormant (7) signale la mention de présages tirés des mouches chez les Chaldéens dans un fragment des livres divinatoires en écriture cunéiforme. Chez différents peuples anciens, des insectes fournissaient des augures. Tout le monde connaît celui des abeilles dans l'enfance de Platon; la légende phrygienne de Midas donnait un rôle prophétique aux fourmis (8). Et il est bon de noter qu'un autre scarabée phénicien de Sardaigne (9) porte gravée la figure d'une fourmi, comme nous avons celle d'une mouche sur celui qui nous occupe.

C.-W. MANSELL.

Le vase publié dans notre pl. 34 de l'année 1876 et celui, provenant de la même trouvaille, qui a été décrit sous le nº 1 à la p. 142 de la même année, viennent d'être acquis tous les deux par le Musée du Louvre.

(1) Selden, *De diis syris*, Syntagm., I, 6, p. 107; Lomeier, *De lustrat. vet.*, 23, p. 224 (Utrecht, 1681); Movers, *Die Phönizier*, t. I, p. 219.
(2) *Sympos.*, IV, 5.
(3) I, 140.
(4) *Yaçna*, LVII, 6.
(5) Voy. A. Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde* (Turin, 1853), pl. B, nº 95.
(6) II Reg. I, 2, 3, 6 et 16.
(7) *La Divination chez les Chaldéens*, p. 95.
(8) Val. Max., I, 6, *ext.* 2.
(9) Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde*, pl. B, nº 94.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

Vase de bronze du Musée de Lyon

Développement des côtes

CHAPITEAU GREC HISTORIÉ

INTRADOS DES COUPOLES SOUS EL AKSA

SOUBASSEMENTS DU TEMPLE DE JÉRUSALEM

MÉDAILLONS DE POTERIE ROMAINE

Jvpiter Ægiochvs

Camée

Buste de Bronze

ΝΩΝ ΧΡΙ·ΙΣ Ε ΚΑΙΑΩΡΕΧΑΙΡΕ

MDON

Intrados de la seconde coupole sous le Aksa

Temple de Jerusalem

LES DIVINITÉS DES SEPT JOURS DE LA SEMAINE.

Suite.

(PLANCHES 8 et 9.)

VI. — Bas-relief trouvé à Heddernheim, aujourd'hui conservé au Musée de Wiesbaden. On y voit les bustes des sept divinités, de gauche à droite, commençant par *Saturne,* la tête voilée; le *Soleil,* distingué par les rayons qui entourent son front; la *Lune,* caractérisée par le croissant; *Mars,* reconnaissable à son casque; *Mercure,* ayant pour attribut le caducée; *Jupiter,* ayant tenu peut-être le foudre, et *Vénus,* portant dans la main gauche le miroir. Au-dessous, sont représentés en pied *Minerve, Vulcain* et *Mercure* (1).

VII. — Autel octogone avec base et corniche, dédié à *Jupiter,* au Musée de Metz. Ce beau morceau de sculpture se trouvait en 1825 à Havange (Moselle), dans une chapelle du quinzième siècle, où il avait longtemps servi de fonts baptismaux (2). C'est un des monuments les plus curieux et les plus complets qui nous aient conservé les figures des divinités de chaque jour de la semaine. On y lit, sur la partie antérieure, l'inscription I. O. M. (*Jovi optimo maximo*). Les sept divinités se présentent debout, dans des niches cintrées et dans l'ordre ordinaire, de droite à gauche. On voit d'abord *Saturne,* drapé dans une chlamyde, un voile s'élevant au-dessus de sa tête et tenant de la main droite la harpé, tandis que, de la gauche, il soutient un bucrâne (3). Suit le *Soleil,* drapé à peu près de même, la tête radiée, tenant dans la main droite levée le fouet et, dans la gauche, peut-être un globe. La troisième divinité est la *Lune,* drapée dans une tunique talaire et un ample péplus, la tête surmontée du croissant. L'attribut qu'elle tenait dans la main gauche est mutilé et l'on n'en saurait déterminer la nature. Suit *Mars,* en costume militaire, casqué et armé d'une cuirasse, tenant de la main droite une haste et, de la gauche, s'appuyant sur un bouclier posé sur un cippe carré. Vient ensuite *Mercure* qui est caractérisé par les ailes à la tête, par la bourse qu'il porte dans la main

(1) Ce bas-relief a été publié, je crois, dans les *Nassauer Vereins Annalen.*

(2) Ch. Robert, *Épigraphie de la Moselle,* pl. II, nº 2 et pl. III, nºs 4-10 et p. 37-39, Paris, 1869, in-4º. — Haut. : 1m05.

(3) Un bas-relief trouvé à Djémilah en Algérie, et aujourd'hui au Musée du Louvre, montre un taureau sacrifié à Saturne. Adr. de Longpérier, *Bull. arch. de l'Athénaeum français,* oct. 1856, p. 73. Je ne puis entrer ici dans des détails sur le culte du taureau chez les Égyptiens, les Carthaginois et les autres peuples anciens, ni sur l'assimilation de Saturne à Moloch, au Minotaure, à Taurus ou Talos; il suffit de renvoyer aux travaux de Movers (*Die Phoenizier,* t. I, p. 375-381) et de Hoeck (*Kreta,* t. II, p. 74). Les Israélites dans le désert avaient adoré une *tete de bœuf.* Voy. les passages rassemblés par Selden, *de Diis Syr.,* Syntagm. I, cap. 4, p. 63, édition d'Amsterdam, 1680.

droite et par le caducée qu'il tient de la gauche. Il n'a d'autre vêtement qu'une chlamyde fixée sur l'épaule droite par une fibule et qui laisse nue presque toute la partie antérieure de son corps. Après *Mercure* se présente *Jupiter*, qui a une chlamyde sur l'épaule gauche et s'appuie de la main droite sur un long sceptre ; sa main gauche tenait le foudre dont il reste encore des traces. Enfin, *Vénus* se présente nue, avec un péplus qui retombe de son épaule gauche. La déesse tient un miroir rond dans sa main droite levée. A côté d'elle, à droite, se voit un autel carré sur lequel est posé un coffret également carré.

VIII. — Fragment d'un autel octogone trouvé à Rottenbourg (1). On y voit les bustes de la *Lune* avec le croissant, de *Mars* avec la lance et la tête couverte d'une peau de lion, et de *Mercure*, distingué par les ailerons à la tête et le caducée dans la main gauche. Lersch fait observer que c'est peut-être par erreur que, dans le dessin, on a donné la forme d'une peau de lion au casque de Mars. Du reste, il rappelle que, chez les Égyptiens, la planète de Mars portait le nom d'Hercule (2).

IX. — Autel en marbre trouvé à Agnin (Isère), aux environs de Vienne en Dauphiné et dédié, sous le règne de Septime Sévère, à Jupiter. Il est de forme octogone et on y voit les bustes en haut-relief, mais très-mutilés, de huit divinités disposées dans l'ordre suivant, de gauche à droite : d'abord *Bacchus*, ou plutôt *un Génie* (3) ayant pour attribut un thyrse ou une haste, puis *Saturne* avec la harpé, le *Soleil* et la *Lune*, *Mars*, *Mercure* avec le caducée, *Jupiter* avec le sceptre, et, enfin, *Vénus*. Ces deux derniers bustes occupent les deux pans antérieurs de l'autel, au-dessus de l'inscription (4) :

IOVI·OPTIMO·MAXIMO·ET
CAETERIS·DIS·DEABVS·Q·
IMMORTALIBVS
PRO·SALVTE IMPERATOR
....SEPTIMI·SEVERI E.....
M·AVRELI·ANT.... (5)

(1) Lersch, *Jahrbucher des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlände*, IV, 1844, pl. III, n° 5, et p. 175, n° 12. Cf. p. 144. — Haut. : 1m3-50.

(2) Hygin, *Poet. Astron.*, II, 42 : *Tertia est stella Martis, quam alii Herculis dixerunt.*

(3) Probablement le Génie de la famille impériale, *Genius domus divinae*, ou de l'empereur, *Genius Augusti.*

(4) Allmer, *Monuments antiques et du moyen âge de Vienne*, pl. I, et p. 147-148, Lyon, 1875. L'auteur n'a pas reconnu les sept divinités de la semaine. Cf. *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XIII, p. 118. — Haut. : 70 cent. environ. Voy. *Gazette archéol.*, 1876, p. 19.

(5) Lehne n'a donné la description que de *quatre* autels ; Lersch n'en a connu que *sept* ; je donne ici la description de *neuf* autels ou fragments d'autels.

X. — Peinture trouvée à Pompéi en 1760 et représentant, en sept médaillons, les bustes des divinités tutélaires de l'hebdomade, rangés de gauche à droite dans l'ordre suivant (1) : *Saturne*, représenté comme un vieillard, la tête couverte d'un bonnet et enveloppé dans un ample manteau. Son attribut est la harpé. Le vêtement et le bonnet sont jaunes. Le *Soleil*, jeune, la tête entourée d'un nimbe rayonnant. Une chlamyde rouge couvre son épaule gauche ; le dieu du jour a pour attribut le fouet. La *Lune*, sa tête garnie d'une chevelure abondante, est entourée d'un nimbe ; elle a un vêtement blanc qui laisse nue son épaule droite. Son attribut est un sceptre. *Mars* se fait reconnaître à son casque, son bouclier et sa lance. La cuirasse qui couvre sa poitrine est de couleur de fer ; ses autres armes sont de couleur de cuivre. *Mercure*, vêtu d'une chlamyde, est coiffé du pétase ailé. *Jupiter*, barbu et enveloppé dans un manteau rouge qui laisse à découvert la poitrine, a pour attribut un sceptre. Enfin, *Vénus* porte sur la tête un diadème enrichi de perles et un modius. Elle a une tunique blanche et, pour parure, un collier. Un petit *Amour* ailé est placé sur son épaule droite.

Ces peintures ne peuvent pas être postérieures au règne de Titus, vu que l'éruption du Vésuve qui ensevelit sous les cendres les villes d'Herculanum, de Pompéi et de Stabies, eut lieu en l'an 79 de l'ère chrétienne.

XI. — Barque de bronze qui appartenait, au commencement du dernier siècle, au président Bon, de Montpellier (2). On y voit les bustes des sept divinités rangés de gauche à droite. *Saturne*, figuré comme un vieillard, sans aucun attribut ; le *Soleil*, la tête radiée ; la *Lune* la tête surmontée du croissant, *Mars* casqué, *Mercure* avec le pétase ailé, *Jupiter* barbu, sans attributs, *Vénus* sans attributs (3).

XII. — Tasse d'argent en forme de casserole, trouvée en 1633, avec d'autres objets d'argent et des monnaies romaines, aux effigies d'Hadrien, de Sabine, de Gordien III, de Maximin Daza et de Constantin le Jeune, à Wettingen, village et abbaye aux environs de Bâle, en Suisse (4).

(1) *Pitture d'Ercolano*, III, pl. L; *Museo Borbonico*, t. XI, pl. III.

(2) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Suppl., t. I, pl. XVII, p. 37.

(3) Les Égyptiens, au dire de Plutarque (*De Isid. et Osir.*, 34, t. VII, p. 438, ed. Reiske), faisaient voyager le Soleil et la Lune dans des barques. Voy. le cratère du Musée du Louvre où l'on voit le Soleil, accompagné de l'Aurore dans une barque placée dans un quadrige. Passeri. *Pict. Etrusc. in vasculis*, pl. CCLXIX ; *Elite des mon. céram.*, t. II, pl. CXIV et p. 384-85.

(4) Ce vase est gravé dans la *Topographie de la Suisse*, par Mathieu Merian, ouvrage dont il existe plusieurs éditions : *Topographia Helvetiae*, Francfort, 1642, 1654 et 1658, petit in-folio, p. 54 ou p. 58.

Sur la planche sont reproduits la forme du vase, le manche et le développement des sujets en relief, figurés autour, aux deux tiers de la grandeur originale. Un dessin exécuté avec le plus grand soin et dans le sentiment de l'art ancien par Th. Muret, de la grandeur exacte des figures, m'a été communiqué ; ce dessin a été fait d'après deux

Ce vase offre une des plus curieuses représentations des sept divinités. Tout l'extérieur, ainsi que le manche, est couvert de figures en relief, réparées et ciselées après la fonte ; plusieurs détails sont dorés. Il semble que l'ordre dans lequel se suivent les jours de l'hebdomade, en commençant de la droite, a pour premier dieu tutélaire le *Soleil*. Un canthare renversé de côté et posé horizontalement et, au-dessous, un autel carré de forme basse et sur lequel est placé un globe, sont les symboles qui séparent le *Soleil* de *Saturne*. Le *Soleil*, la tête radiée, vêtu d'une tunique talaire à manches et d'une légère chlamyde qui couvre son épaule gauche, tient dans la main droite levée le fouet. Suit la *Lune*, vêtue d'une tunique talaire sans manches. Elle croise les jambes et s'appuie du bras gauche sur une colonne en spirale. Dans sa main droite est une torche allumée. Le croissant surmonte sa tête ; un voile enflé par le vent s'élève au-dessus. Vient ensuite *Mars*, les regards tournés à droite vers la *Lune*. Il est barbu et armé d'un casque, d'une cuirasse, d'une lance et d'un bouclier. Entre les deux divinités est une colonne unie plus élevée que la première et sur laquelle est posé un cygne. Plus loin est *Mercure*, tournant le dos à *Mars* et n'ayant qu'une chlamyde sur les épaules ; il a des ailes à la tête et porte pour attributs le caducée et la bourse. Derrière lui est une colonne en spirale surmontée d'un coq. En face de Mercure se présente *Jupiter*, barbu, couronné de laurier et tenant le sceptre et le foudre. Ses jambes sont enveloppées d'une draperie. Entre Jupiter et Mercure est une colonne en spirale sur laquelle est placé un aigle les ailes étendues. On voit ensuite *Vénus*, le dos tourné à Jupiter, vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un péplus. La déesse tient dans la main droite une pomme. Derrière elle est une colonne unie sur laquelle elle s'appuie du bras gauche. Sur cette colonne est posé un vase à deux anses en forme de canthare ; deux colombes viennent y boire. Quant à l'objet figuré au-dessus du bras de Vénus, c'est peut-être, comme le croit Lersch, un miroir. Enfin paraît *Saturne*, les regards tournés vers Vénus et tenant de la main droite la harpé, et, de

planches lithographiées, publiées en 1864 par M. Ferdinand Keller, conservateur du Musée de Zurich, dans le recueil intitulé : *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zurich*, t. XV, livr. 3, pl. XIII et XIV. Ce savant (p. 133 et suiv.) donne des détails intéressants sur la découverte faite à Wettingen en 1633. Le trésor fut partagé entre huit cantons, tout fut fondu ; mais à Zurich il se trouva un trésorier qui, avant d'envoyer les objets à la fonte, fit faire des dessins des vases et des plats. Ces dessins sont conservés aujourd'hui à la Bibliothèque de la Société archéologique de Zurich, et c'est d'après ces dessins du dix-septième siècle que M. Keller a fait faire les planches qui accompagnent son travail.

Sur la planche de l'ouvrage de Mérian on lit : *Monetarum et vasorum argenteorum gentilium, a° 1633 circa Wettingen sub terra repertorum et effosorum iconismi veri.*

Par une singulière méprise, Lehne (*L. cit.*, t. I, p. 344), et d'après lui Lersch (*L. c.*, IV. p. 176), disent que c'est un vase de terre (*irdenes Gefäss in Gestalt einer Wasserkelle*).

Le développement de la composition est de 37 c. ; la hauteur des figures est de 6 cent.

la gauche, une branche garnie de feuilles. Sur une colonne en spirale, placée entre Vénus et Saturne, on voit une pierre en forme d'omphalos, allusion à la pierre ou bétyle que Rhéa présenta à Saturne lors de la naissance de Jupiter.

Sur le manche qui est très-orné et qui se rattache au vase par deux grandes têtes de cygne, on voit dans la partie supérieure une *Victoire* debout et de face, qui tient de la main droite une couronne et de la gauche une palme. Au-dessous paraît *Mercure* debout et de face, ayant une chlamyde sur l'épaule gauche, des ailes au front et tenant de la main droite la bourse et de la gauche le caducée. A ses pieds sont trois animaux, à droite du spectateur un coq, à gauche une tortue et une chèvre.

XIII. — Vase de bronze avec des incrustations en argent, découvert à Gap et conservé au Musée de Lyon (pl. 8 et 9); haut de 20 centimètres sans le col et de 23 avec celui-ci, large de 15 cent. à la partie supérieure. Ce vase, d'une forme gracieuse, à six pans (chacun des pans a 6 1/4 centim. au sommet) est surmonté d'un couronnement et d'une anse mobile, rattachée au vase par des anneaux, au-dessous desquels est figurée une tête de Faune (pl. 8, n° 1). Sur quatre des pans sont représentés comme sur certains sarcophages et comme dans la mosaïque de l'église de Sainte-Constance à Rome, des génies ailés et non ailés occupés à faire la vendange. Les deux autres pans sont occupés par des oiseaux ; sur l'un on voit un aigle et un coq placés sur un cippe carré, sur le second un paon posé sur une corbeille, et un autre oiseau dont l'espèce est difficile à déterminer (1).

Sur le couronnement de ce vase (pl. 8, n° 2), on voit les bustes de six divinités, de gauche à droite, savoir : *Saturne* avec la harpé, le *Soleil* la tête radiée, la *Lune* avec un nimbe, *Mars* casqué, *Mercure* avec le caducée, *Jupiter* avec le foudre. La septième figure *Vénus*, figurée en pied, formait probablement le couronnement et surmontait le couvercle.

XIV. — Petite boîte de bronze de forme octogone trouvée en 1715 dans une tombe aux environs de l'ancienne ville de Turricium, non loin de la voie Trajane (2). Les figures sont incrustées en argent. On y voit de gauche à droite les sept divinités en pied. D'abord *Saturne*, tenant de la main droite la harpé et de la gauche un sceptre. Le *Soleil* (3), nu-tête, entièrement drapé, tenant de la main droite une grande torche et de la gauche un fouet. La *Lune* avec le croissant sur

(1) Le développement des six pans est figuré sur la pl. 9; sur la pl. 8, n° 3, est reproduit un des génies de la grandeur originale. On y observera le mode particulier de l'exécution; toutes les figures ont été dessinées à nouveau avec le plus grand soin, au moyen du burin, sur l'incrustation d'argent déjà mise en place.

(2) J. Martorelli, *De regia theca calamaria*, Nap., 1756, in-4.

(3) Et non l'Aurore, comme dit Martorelli.

la tête, tenant de la main droite une torche et de la gauche un sceptre. *Mars* casqué, armé d'une haste dans la main droite et s'appuyant de la gauche sur un bouclier. *Mercure*, reconnaissable au pétase ailé et tenant de la main droite le caducée et de la gauche la bourse. *Jupiter* tenant de la main droite le foudre et de la gauche le sceptre. *Vénus* appuyée sur une colonne, faisant le geste nuptial de la main gauche et tenant de la droite un long sceptre surmonté d'un miroir rond.

XV. — Figurine d'argent doré, trouvée en 1764 à Mâcon, et conservée aujourd'hui au Musée Britannique. Cette curieuse figurine, haute de 11 centimètres environ, et de 14 avec la base, représente une *Ville* tourelée et ailée, tenant de la main droite une patère et ayant à ses pieds un petit autel allumé ; dans sa main gauche, la déesse porte une double corne d'abondance de laquelle on voit sortir deux têtes, celle d'un empereur romain couronné de laurier et celle d'une impératrice. Sur ses ailes sont placées les têtes des deux *Dioscures*, surmontées d'une étoile. Enfin au sommet des ailes est une bande en forme de croissant sur laquelle sont placés les bustes des sept divinités, rangés de gauche à droite dans l'ordre suivant : *Saturne* voilé, le *Soleil* ayant une couronne radiée, la *Lune* avec le croissant, *Mars* barbu et casqué, *Vénus*, *Jupiter* et *Mercure* avec le pétase ailé (1).

On remarquera le déplacement des bustes de Vénus et de Mercure (2).

Voici l'explication que je propose de cette précieuse figurine, chargée de symboles et d'attributs. Il est évident qu'elle représente une personnification de ville ; mais cette Fortune de ville a de grandes ailes, comme la Victoire. Le nom de *Nicopolis* lui convient sans aucun doute. Auguste après la bataille d'Actium, pour remercier les dieux, et en souvenir de cette éclatante victoire, avait fondé sur la côte d'Épire une ville à laquelle il donna le nom de Nicopolis. C'est donc la ville de Nicopolis fondée par Auguste que nous reconnaissons ici. Mars, le dieu de la guerre, est représenté dans la série des dieux de la semaine sous une forme plus forte et plus puissante que les autres ; il occupe la place du milieu et domine la composition. La présence des Dioscures s'explique tout naturellement : ces dieux étaient considérés comme les protecteurs des vaisseaux et des forces navales (3). Quant aux deux bustes qui s'élèvent au-dessus de la double corne d'abondance, je suis porté à y reconnaître ceux d'Antonin le Pieux et de Faustine.

Une autre figurine, mais de bronze, représentant une Fortune pan-

(1) Caylus, *Recueil d'ant.*, t. VII, pl. LXXI.

(2) Ce déplacement est singulier et doit être attribué à une restauration moderne.

(3) Euripid., *Helen.*, 1511 ; Homer., *Hymn.*, XIII, 9 ; Theocrit., *Idyll.*, XXII, 8 ; Strab., I, p. 48 ; Horat., *Od.*, I, 3, 2 ; Hygin., *Poet. Astron.*, II, 22. Une ville qui portait le nom d'Anactorium se trouvait dans le voisinage d'Actium. Une épigramme d'Antipater (*Anthol. Palat.*, IX, 553) en fait mention.

thée, avec un nombre considérable d'attributs, a été publiée, il y a longtemps, dans le *Museum Romanum* de La Chausse (1). Cette figurine est conservée aujourd'hui au Musée de Berlin (2). Dans la corne d'abondance que la déesse porte sur le bras gauche, on distingue clairement les têtes d'Antonin et de Faustine. On se rappellera aussi la base de la colonne Antonine, au Musée du Vatican, où l'on voit l'apothéose de cet empereur et de sa femme (3). A l'époque d'Hadrien et d'Antonin, les idées astrologiques étaient fort en vogue et les monnaies frappées sous ces deux règnes en donnent la preuve, surtout celles de l'atelier d'Alexandrie d'Egypte (4).

XVI. — Lampe de terre (5). Les têtes des sept divinités rangées en rond; au centre celle de *Cybèle* ou de la Terre, couronnée de tours. *Saturne* n'a pas d'attribut; le *Soleil* est distingué par les rayons qui entourent sa tête; la *Lune* par le croissant; *Mars* par le casque; *Mercure* par les ailes; *Jupiter* n'a aucun attribut; *Vénus* a un diadème.

XVII. — Petit bracelet d'or (pl. 8, n^os^ 4 et 5) trouvé en Syrie (6) avec les deux plaques d'or que nous avons publiées il y a deux ans dans ce recueil (7). Le bracelet est de forme octogone et sur chacun des huit pans qui le divisent on a gravé la *Fortune* et les sept dieux ou déesses qui président aux jours de la semaine. Mais ce qui est fort remarquable, et jusqu'à ce jour on n'en a pas d'autre exemple, c'est que les noms de ces divinités sont écrits en grec. Nous avons déjà vu sur l'autel trouvé à Mayence en 1574 (8) une déesse, la Fortune, la Félicité ou l'Abondance, occuper la place principale d'un autel octogone, autour duquel sont figurés les bustes des sept divinités de la semaine. Sur le bracelet (pl. 8) c'est la *Fortune*, ΤΥΧΗ qui ouvre la série. Elle tient de la main droite une corne d'abondance et de la gauche s'appuie sur un gouvernail. Suit *Saturne*, ΚΡΟΝΟϹ, vêtu d'une tunique talaire et retenant de la main gauche une draperie qui, enflée par le vent, s'élève au-dessus de sa tête. La troisième place est donnée au *Soleil*, ΗΛΙΟϹ, représenté de face et debout dans son char tiré par deux chevaux. Sa tête est radiée; il tient de la main droite le fouet et de la gauche un globe. Au quatrième rang paraît la *Lune*, ϹΕΛΗΝΗ, dans un char tiré par deux taureaux; elle est vêtue d'une double tunique, un double croissant est placé sur sa tête, un voile,

(1) T. I, sect. II, pl. 31; Spon. *Miscellanea crud. ant.*, p. 19; Hirt, *Bilderbuch*, pl. XIII, n° 20.

(2) Beger, *Thes. Brand.*, t. III, p. 295; Friederichs, *Berlins ant. Bildwerke*, t. II, n° 1988.

(3) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XXIX; Millin, *Galer. myth.*, CLXXX, 682.

(4) Hadrien honorait les astrologues, dit Spartien (*in Hadriano*), 16. Voir aussi ce que dit Julius Capitolinus (*in M. Anton.*, 13), de Marc-Aurèle.

(5) Passeri, *Lucernae fictiles*, I, pl. XV, p. 21; Martorelli, p. 330; Kopp, p. 375.

(6) La forme de ce petit bracelet est reproduite sur la pl. 8, n° 4, de la grandeur de l'original (diamètre, 60 millimètres) et le développement sous le n° 5. Les petites figures ont 10 millimètres de hauteur.

(7) *Gazette archéologique*, 1872, pl. 2. Cf. *Bull. de la Soc. des Antiq. de France*, 1874, p. 42.

(8) Décrit sous le n° I, *supra*, p. 55.

enflé par le vent et retenu de la main gauche, s'élève par-dessus. Dans sa main droite la déesse porte un flambeau allumé. Après la Lune vient *Mars*, APHC, entièrement nu, un casque sur la tête, tenant de la main droite une double lance et portant au bras gauche un bouclier. Le sixième dieu est *Mercure*, ЄPMHC, nu, reconnaissable aux ailerons à la tête et aux pieds, tenant la bourse de la main droite et le caducée de la gauche. Vient ensuite *Jupiter*, ZЄVC, barbu et entièrement nu, armé dans la main droite du foudre et s'appuyant de la gauche sur un long sceptre. *Vénus*, ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ferme la série des dieux de la semaine, comme dans presque tous les monuments que nous venons de décrire. La déesse est entièrement nue et rappelle par sa pose celle de la Vénus de Médicis à Florence.

Le style fort négligé des figures gravées sur le curieux bracelet trouvé en Syrie annonce la fin du troisième ou le commencement du quatrième siècle de l'ère chrétienne.

XVIII. — Plaque circulaire de bronze, dentelée au bord et percée d'un trou au centre (1). Les noms des divinités présidant aux jours de la semaine y sont gravés deux fois vis-à-vis de chaque dent, ce qui en porte le nombre à quatorze. Ils sont indiqués par les trois premières lettres liées de chaque nom et disposés de droite à gauche SΛT (*sic*), SOL, LVN, MΛR (*sic*), MƎR (*sic*), IOV, VEN. Le génitif IOV[*is* prouve qu'il faut partout sous-entendre le mot *dies*. Ainsi on lira : *Saturni dies, Solis dies, Jovis dies*, etc. (2).

Cette espèce de semainier était probablement disposé, dit M. Henri Baudot, président de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, de manière qu'un seul nom fût visible à la fois et pût être remplacé par un autre en faisant tourner le disque sur son axe, à la manière de ces calendriers perpétuels qui étaient en vogue il y a peu d'années.

XIX. — Quoique, dès le commencement de ce travail, j'aie écarté les monuments relatifs aux planètes, je crois toutefois devoir donner ici une description sommaire des sept médailles, frappées à Alexandrie d'Égypte, la huitième année du règne d'Antonin le Pieux. Les types de ces médailles peuvent se rapporter tout aussi bien aux sept planètes qu'aux sept divinités tutélaires des jours de l'hebdomade. Toutes portent dans le champ les lettres L. H, indication de la huitième année du règne d'Antonin et une étoile à sept rayons placée devant le buste de chaque divinité. Au-dessous sont figurés les signes du zodiaque. Sur la première paraît le buste de *Saturne* voilé à droite ou à gauche, un globe sur la tête et avec la harpé; au-dessous le Capricorne.

(1) Diamètre : 70 millimètres.

(2) H. Baudot, *Rapport sur les découvertes archéologiques faites aux sources de la Seine*, p. 130 et pl. XIV, n° 15. Dans le tirage à part, Dijon, 1845, p. 36. — Ce petit monument est conservé au Musée de Dijon.

ou le Verseau personnifié, soutenu dans l'air et tenant de ses deux mains une amphore renversée. La seconde représente le buste radié du *Soleil* à droite ; au-dessous le Lion. La troisième le buste de la *Lune* à droite; au-dessous le croissant et le Cancer. La quatrième le buste casqué de *Mars* à gauche et au-dessous le Scorpion. La cinquième le buste de *Mercure* jeune et en face la Vierge debout tenant un sceptre et des épis. La sixième le buste lauré de *Jupiter* à droite avec le sceptre ; au-dessous le Sagittaire ou les deux Poissons. La septième le buste de *Vénus* à gauche et une jeune fille soutenue dans l'air et tenant la Balance ou bien le Taureau cornupète (1).

Ces médailles ont certainement été frappées sous l'influence des idées astrologiques.

Un mémoire de l'abbé Barthélemy, inséré dans le XLI[e] volume de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, p. 501 et suiv. (2), donne une explication satisfaisante des types astronomiques de ces médailles, frappées dans la huitième année du règne d'Antonin. Les anciens assignaient un domicile particulier à chacune des sept planètes (3). Gravées sur ces médailles, elles expriment le bonheur qu'Antonin procurait à ses peuples, et rappellent l'état primitif du ciel. Son élévation à l'empire concourut à peu près avec le jour anniversaire du monde, que les Égyptiens plaçaient du 20 au 22 juillet. Sous le règne d'Antonin l'idée de l'influence des astres était profondément enracinée dans les esprits (4). Les sept planètes gravées sur ces médailles, qu'on y voie les divinités tutélaires de la semaine ou simplement les divinités planétaires, sont une manière d'exprimer la prière que Firmicus (5) leur adressa plus tard en faveur de Constantin. Enfin la date de l'année huitième du règne d'Antonin s'explique par une circonstance rappelée par Julius Capitolinus, dans la vie de Macrin (6). « Le « proconsul d'Afrique ayant consulté la Déesse Céleste adorée à Car- « thage, le prêtre se refusa de s'expliquer sur les questions qui regar- « daient l'empereur Antonin le Pieux ; il avertit les assistants de « compter combien de fois le nom d'Antonin s'échapperait de sa « bouche; il le prononça *huit fois*, et dès lors on fut persuadé que « l'empereur ne régnerait que huit ans. » Barthélemy présume ingénieusement que ce fut pour détourner un aussi funeste présage qu'en Égypte, où la huitième année commençait plus tôt qu'à Rome, on représenta sur une suite de médailles les sept planètes dans leurs anciens domiciles.

J. DE WITTE.

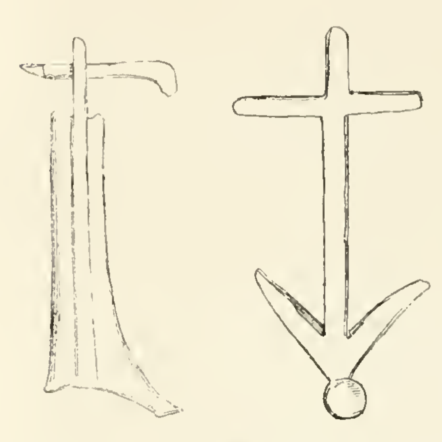
(1) Mionnet, t. VI, pp. 237 et 238, n[os] 1605-6115; Hirt, *Bilderbuch*, pl. XVI, n[os] 5-11.
(2) Cf. Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. IV, p. 70 ; Ch. Lenormant, *Nouv. Galerie myth.*, p. 5.
(3) Julius Firmicus, *Astron.*, II, 2; Macrob. *in Somn. Scip.*, I, 21.
(4) J'en ai cité des exemples plus haut.
(5) *Astron.*, I, 4.
(6) T. I, p. 719, ed. var. Lugd. Batav., 1671.

LETTRE A M. FR. LENORMANT

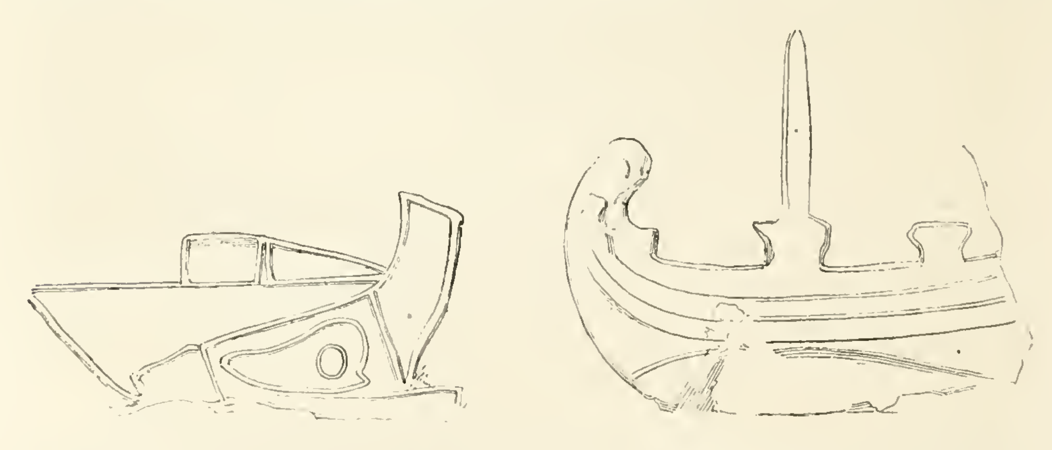
Sur les représentations figurées des Stèles puniques de la Bibliothèque nationale.

IV.

Nous avons réservé pour la fin les représentations qui nous font connaître le commerce, l'industrie, et, jusqu'à un certain point, les arts de Carthage. C'est la classe la plus neuve, et celle en même temps qui présente le plus de variété; on y trouve de tout, depuis des vaisseaux et des armes jusqu'à des outils et des vases sacrés. Que représentent tous ces objets? Tantôt le métier de celui qui faisait l'offrande, tantôt l'offrande elle-même; la distinction est très-difficile à faire, parce que les inscriptions n'en parlent pas. Ce sont des illustrations sans texte explicatif. Au reste il importe peu : ce qui nous intéresse, ce sont les images.



Une ville vivant de la mer, comme Carthage, a dû laisser sur les monuments des traces de sa marine. L'emblème de la ville maritime, ce sont les dauphins; celui des matelots, c'est le gouvernail. Il y en a toute une série, tous semblables et disposés de même : on dirait qu'ils jouaient le même rôle à Carthage que les petits



navires dans les chapelles de nos ports de mer. J'ai aussi découvert, au bas d'une inscription, la proue d'un vaisseau faite sur le modèle de celles qui figurent sur

les anciennes monnaies romaines (1). Un autre fragment porte un vaisseau entier : on distingue la poupe qui est arrondie et assez élevée, et peut-être sur le côté, un gouvernail ; au milieu, le mât sans voiles, et à l'avant un banc ; la proue a été cassée. Une stèle, enfin, nous fait voir une proue armée d'un éperon ; le reste du navire est à peine indiqué.

On trouve aussi des armes, quoique plus rarement ; ce sont le plus souvent des fers de lance. Il faut pourtant faire exception pour une stèle que nous avons reproduite plus haut (p. 29) et qui présente un palmier entre deux piques. On dirait des lances dans lesquelles la hampe serait séparée du fer par un double renflement qui affecte la forme de deux disques superposés. Ces ornements nous empêchent d'y voir une arme ; ce sont des insignes guerriers, nous dirions volontiers des enseignes, comme celles des armées romaines. C'est la première fois qu'on en trouve à Carthage ; mais on aurait tort de s'en étonner ou d'y voir trop vite une preuve de la présence des Romains à Carthage. Au troisième siècle, les Carthaginois étaient depuis longtemps en rapport avec les Romains, et pouvaient leur avoir fait bien des emprunts, surtout en ce qui concerne l'art militaire ; sur notre stèle, même, l'aigle est remplacé par le palmier, symbole de Carthage. L'enseigne, d'ailleurs, par son origine, n'est pas essentiellement romaine, c'est un symbole religieux ; sous sa forme la plus simple, elle n'est qu'un bâton surmonté du disque et du croissant, auxquels vient se surajouter le plus souvent le symbole de quelque culte local ou national ; c'est une des nombreuses transformations de la baguette sacrée qui figure sur presque tous nos ex-voto, et que les Romains ont appelée, d'après les Grecs, caducée. L'origine orientale et, plus spécialement, sémitique du caducée est pour nous hors de doute ; son attribution à Mercure, l'histoire de ses transformations, sa présence si fréquente sur nos ex-voto, la forme même qu'il affecte en sont pour nous autant de preuves ; toutefois, c'est là un point de vue que je dois me borner à indiquer pour le moment ; mais il suffirait pour légitimer la présence des enseignes à Carthage, sans qu'on ait besoin d'avoir recours, pour l'expliquer, à l'influence romaine.

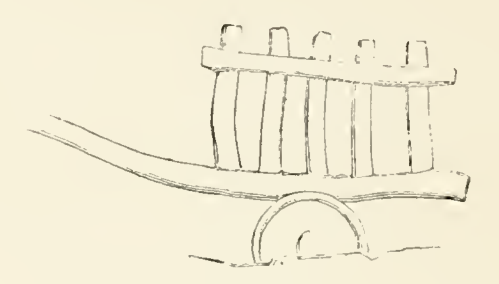
Nous devons également signaler une panoplie carthaginoise qui est intéressante, bien que d'un dessin très-primitif. On peut en rapprocher certaines monnaies de Sicile frappées par Agathocle à la suite de son expédition contre les Carthaginois (2), et qui ont au revers une Victoire dressant un trophée d'armes ;

(1) Baron d'Ailly, *Recherches sur les monnaies romaines*, t. I, pl. XXI et suiv.

(2) Barclay Head, *Coins of Syracuse*, pl. IX, n^os^ 1 et 2.

sans doute ces monnaies appartiennent à la Sicile, mais ce trophée doit représenter les armes des vaincus. Mais, ce qui fait l'intérêt de notre panoplie, c'est son casque conique; on en remarque encore la forme, malgré la cassure qui en intéresse tout un côté. Il nous semble retrouver le même détail sur les monnaies de Sicile, toutefois le casque est trop peu distinct pour que nous osions rien affirmer sur ce seul exemple; nous en possédons un autre qui est caractéristique. En effet, on a trouvé sur le champ de bataille de Cannes des casques coniques que l'on soupçonnait être carthaginois. Ces deux faits se donnent l'un à l'autre un singulier appui (1).

Peut-être faut-il ranger encore parmi les représentations de même nature un petit char à échelles, aux roues pleines et basses, et qui est muni d'un seul timon. Je ne fais que suivre en cela une idée qui ne m'appartient pas, mais elle me four-

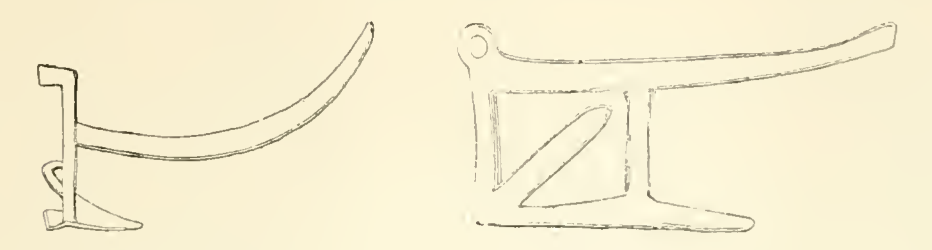


nira l'occasion d'attirer l'attention sur le monument si curieux que vous m'avez signalé. Ce monument est un bronze trouvé en Sardaigne qui fait partie du Musée Kircher. Il fut publié par l'abbé Barthelémy dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions,* 1re série, tome XXVIII, p. 595 ; personne depuis, croyons-nous, n'y a fait attention. Il représente un soldat Sarde, identique aux *Shardana* des monuments égyptiens. Ce bronze est d'un style remarquable, et de la meilleure époque; mais ce qui en fait l'intérêt pour nous, c'est que le soldat porte sur son dos une charrette à roues pleines qui présente avec la nôtre une singulière analogie. Le timon est fixé au dos du soldat au moyen de deux pattes, de telle façon que les roues sont en l'air et dominent sa tête; seulement, afin que le poids de la voiture n'entraîne pas l'homme, le corps de la charrette bascule, et vient se replier sur sa tête où il est maintenu en équilibre par les deux cornes de son casque. La Sardaigne n'était pas Carthage, je le sais, mais elle était à moitié phénicienne ; aujourd'hui encore elle est un des principaux nids d'antiquités sémitiques. Peut-être la charrette que nous mettons sous les yeux du lecteur était-elle une charrette de soldat ; peut-

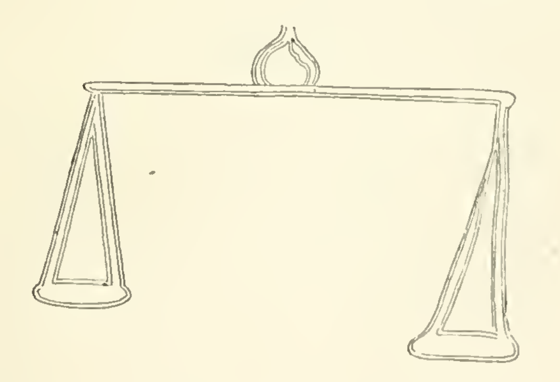
(1) Ce n'est du reste pas le seul point de contact que les monnaies de Syracuse présentent avec nos stèles ; sur d'autres pièces, qui sont des années 317-215 av. J.-C., on voit deux taureaux identiques à ceux que nous avons signalés. Ce sont là des indications dont il faut tenir compte.

être aussi avait-elle tout autre usage. Une inscription de M. de Sainte-Marie se termine par les mots עגלת עץ ; nous serions tenté de les traduire par « un chariot en bois », et d'y voir l'indication d'une offrande identique peut-être à celle que nous reproduisons ici, mais la rareté, pour ne pas dire l'absence totale de semblables indications sur les ex-voto de Carthage ne nous permet pas de nous arrêter avec une entière certitude à cette traduction.

Parmi les objets appartenant décidément à l'agriculture, il convient de noter les charrues. J'en ai trouvé trois de modèles différents; je reproduis ici le type le plus

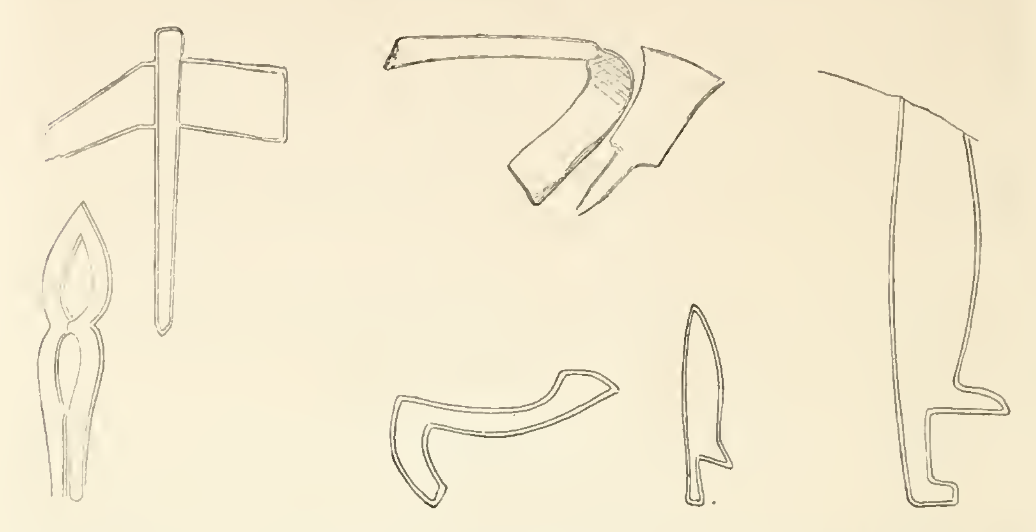


curieux. Il est extrêmement simple. Il se compose d'une flèche, d'un montant et d'une semelle. Le montant, qui tient lieu de queue, est terminé en haut par une poignée; enfin le soc vient s'appuyer sur l'extrémité de la semelle en faisant avec elle un angle assez aigu. Je ne sais trop, par contre, quel usage assigner à une sorte de potence (n° 163 de la collection) et à un objet de forme assez obscure qui est entouré d'une balustrade (n° 577). Au contraire, l'équerre, la balance à plateaux,



ne laissent place à aucun doute. Il en est de même d'une classe d'objets très-largement représentée, mais dont il serait presque inutile de donner des dessins, tant les formes en sont connues pour la plupart. Ce sont les instruments qui servaient à travailler les métaux, le bois ou la pierre. J'en réunis à la page suivante quelques-uns des plus curieux : la hachette à double tranchant, la hache, le marteau et les tenailles, le burin, l'herminette, d'autres encore.

J'arrive ainsi à une dernière classe, celle des objets d'art, en prenant ce terme dans le sens le plus étendu. Les vases y occupent une large place. On devait en

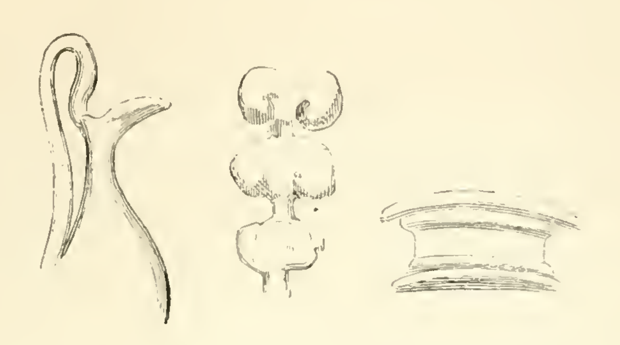


apporter un grand nombre dans les temples ; dans l'île de Chypre, aux portes de l'ancien Idalion, on a trouvé un monticule entier formé de débris de vases, provenant sans doute d'une de ces fabriques qui s'établissaient à proximité des temples, peut-être aussi du temple même ; beaucoup de ces vases portent des inscriptions (1). Sur nos ex-voto, il s'en trouve de toutes formes. Je ne parle pas des grandes urnes qui y figurent constamment, soit en haut, soit en bas, le plus souvent gravées au trait, et qui ont bien l'air de n'être que des sujets d'ornementation dessinés d'avance et qu'on achetait avec l'ex-voto, mais de pots tantôt à anses, tantôt sans

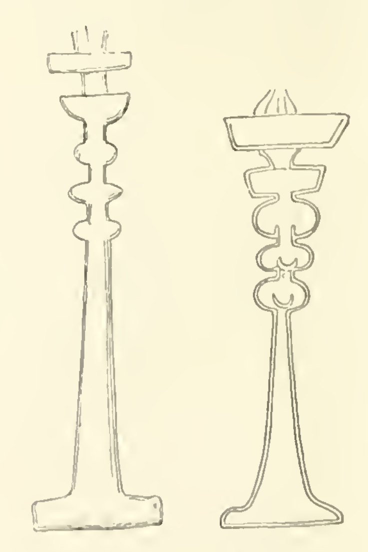
anses, qui affectent les formes les plus diverses, et qui ont été gravés exprès. On trouve quelques cratères, des puisettes en très-grand nombre ; souvent l'ex-voto

(1) C. Ceccaldi, *Revue archéol.*, 1870, I, p. 23-16.

ne portait rien d'autre que ce vase; une même pierre qui est perdue en portait jusqu'à six de formes différentes. Le plus souvent, ils ne sont pas indiqués au trait, mais gravés en relief. C'étaient certainement des offrandes faites au temple. Parfois aussi un seul ex-voto représentait des objets assez divers: sur un fragment, malheureusement trop petit, qui est à la Bibliothèque Nationale, on voit une



cruche d'une forme élégante; en face une corbeille, et au milieu un tronçon de candélabre. On pourrait hésiter au sujet du dernier si on n'en possédait que cet exemple, mais les envois successifs de M. de Sainte-Marie nous ont fait connaître trois autres candélabres de la même forme; on en jugera par la comparaison (1).



Ces candélabres sont très-intéressants par eux-mêmes; ils se rattachent en outre à un problème archéologique qui n'est pas sans intérêt. La commission du *Corpus inscriptionum semiticarum* possède, dans la collection d'antiquités phéniciennes qui a été léguée à l'Institut par le docteur Judas, un disque en bronze, bombé par le milieu, et percé d'un trou, qui a été trouvé au fond du port de Cherchel, sur l'emplacement de l'ancienne Julia Caesarea (Jol). Il a, somme toute, assez la forme d'un chapeau à bords plats, et porte, sur la face qui serait le dessus du chapeau, l'inscription suivante, qui court sur les trois quarts du rebord :

בן אשמניתן בן בדמלקרת משקלם ו↑

(1) Nous en voyons encore un, du même modèle, sur un bas-relief de style égyptien trouvé par M. Renan à Djamdjné. Voy. *Miss. de Phén.*, p. 654, vign.

Judas, et après lui Madden, avaient considéré cet objet comme un poids. M. de Longpérier reconnut qu'on prenait le haut pour le bas, et qu'il suffisait de renverser ce prétendu poids pour avoir un objet ressemblant fort à la bobèche d'un chandelier (1). Ses raisons ne réussirent pas à convaincre M. Schrœder. M. Renan (2) reprit la question au point de vue épigraphique, et arriva aux mêmes conclusions que M. de Longpérier. Il fit observer que les noms propres commençant par le mot בן sont extrêmement rares en phénicien; non seulement le nom בנאשמניתן n'existe pas, mais, d'une façon générale, les noms composés de trois éléments sont contraires au génie de la langue; M. Renan conclut donc que c'était la fin d'une inscription; l'hypothèse d'après laquelle cet objet était un poids se trouve par là définitivement écartée. Il reste pourtant quelque hésitation au sujet de la destination du disque. Était-ce une cymbale ou une bobèche? M. Renan penche pour la première hypothèse. Voici dans ce cas comment il suppose que devait être conçue l'inscription :

« [Ceci est le candélabre de bronze qu'a donné à son Seigneur Eschmoun N.] fils d'Eschmounjaton, fils de Bomilcar, poids : 100. »

Le début devait être gravé sur la tige du chandelier. Les faits semblent donner raison à M. de Longpérier et à M. Renan. Il suffit de jeter les yeux sur les reproductions ci-jointes pour se convaincre de la ressemblance frappante du « *poids d'Iol* » avec la bobèche supérieure de nos candelabres.

Depuis cette discussion, M. Frænkel a publié dans l'*Archæologische Zeitung*, 1876, p. 28, pl. V, deux disques semblables au nôtre, mais à inscriptions grecques, dontl 'un a été donné pour la première fois par M. Oikonomidès dans ses Ἐποίκια Λοκρῶν γράμματα (Athènes, 1869), et l'autre est entré récemment au Musée de Berlin. Il les considère comme des cymbales et pense que le trou du milieu donnait passage à la courroie qui servait à les tenir ou à les suspendre. Nous ne connaissons pas les disques publiés par M. Frænkel, mais, s'il faut en juger par celui que le Musée du *Corpus* possède, ils auraient une épaisseur qui permettrait difficilement de croire à une pareille destination. Il faut dire pourtant que, malgré cette épaisseur, le disque de la collection Judas est d'une sonorité remarquable, qui nous avait frappé depuis longtemps, et que parmi les cymbales suspendues à des arbres sacrés dont Bœtticher (*Der Baum-cultus, etc.*, nos 5, 11, 11, 13, 17) a donné de nombreux exemples, il en est qui se rapprochent singulièrement, par le forme, de notre disque; d'autre part, si les représentations de M. Frænkel sont exactes, les trous dont sont percés les objets qu'il a figurés sont trop étroits pour avoir laissé passage à la tige d'un candélabre. Peut-être aussi trouvera-t-on que la découverte de trois bobèches de candélabres presque indentiques en des endroits très-divers a

(1) *Revue archéol.*, 1859, I, p. 167 ss. | (2) *Journ. asiatique*, 1874, I, p. 553.

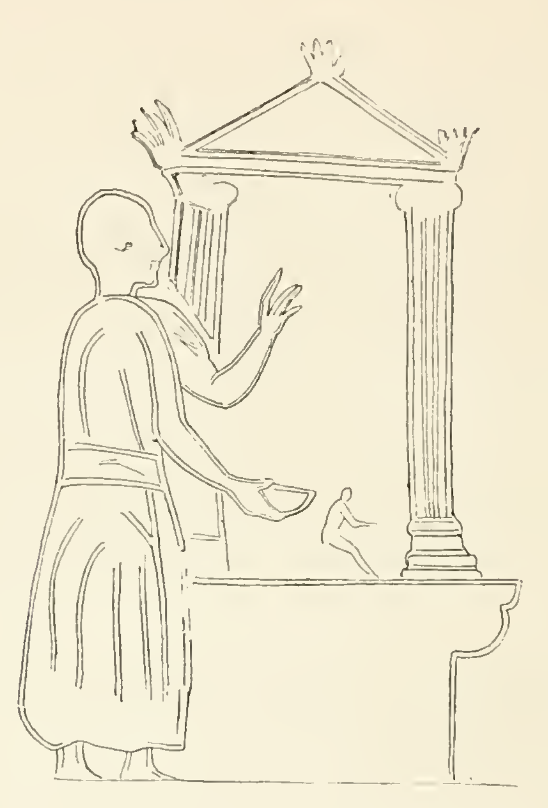
quelque chose de peu naturel. Nous n'osons donc nous prononcer avec autant de certitude qu'avant la publication de M. Frænkel ; nous affirmons seulement une chose, c'est que ces trois objets avaient une destination identique et que ce ne sont pas des poids.

Il semblerait que l'inscription phénicienne dût trancher la question ; en effet, si le nom de l'objet est perdu, la fin de l'inscription en indique le poids, qui est de 100 *mischqalim*. Or le disque pèse 320 grammes. Si l'on savait à quoi correspond le *mischqal*, on saurait par là même quelle partie de l'objet total nous avons sous les yeux ; mais c'est la première fois que ce terme se rencontre. M. Renan l'a rapproché, pour la forme, du *mithqal* arabe ; ce dernier, sans doute, est évalué à 1 dirhem 1/2, mais la valeur des termes métriques est beaucoup trop variable, pour qu'on puisse en tirer aucune conclusion relativement au poids du mischqal. Peut-être aussi faut-il lire, comme vous me le proposiez, en deux mots : *mischequalim*, « en sicles : 100. » Le sicle ayant un poids qui variait entre 14 gr. 55 (chez les Hébreux) et 15 gr. 829 (en Phénicie), le disque de la collection Judas représenterait à peu près le quart de l'offrande, en tenant compte de la déperdition que lui a fait subir un séjour de deux mille ans dans la mer. Mais la préposition *min* n'est guère usitée avec cette acception. Il faut attendre ; ici, comme dans beaucoup d'autres cas, c'est de la comparaison que doit jaillir la lumière, et la découverte des deux nouveaux disques prouve qu'il ne faut pas désespérer d'en trouver encore d'autres.

Nous sommes en plein domaine sacré ; les offrandes dont nous nous occupons, vases, corbeilles, candélabres, sont des objets destinés au culte.

Il paraît que l'on offrait même des autels à la divinité ; c'est du moins ce que nous fait croire un autel, assez mal gravé, qui est figuré sur une de nos pierres. Peut-être faudra-t-il faire rentrer encore dans la même catégorie deux ou trois objets carrés, l'un surmonté d'un disque ? Mais ce caractère éclate encore mieux sur un ex-voto par lequel nous finirons. Les stèles de M. de Sainte-Marie ne représentent pas seulement des offrandes ; l'une d'elles nous montre l'acte même de l'oblation. Sur le devant se tient un homme à longue barbe, vêtu d'une robe qui est retenue par une ceinture ; il a la main gauche levée et à demi ouverte, comme les prêtres assyriens, tandis que de la main droite il tient une coupe à encens. En face de lui est un autel, il faut le croire du moins, bien que la forme en soit assez étrange ; de cet autel partent quelques traits sans contours bien arrêtés ; est-ce de la fumée ; est-ce un arbre sacré ? nous n'avons pu jusqu'à présent le déterminer. Enfin le fond de la scène est occupé par un *naos* qui est lui-même sur une sorte de piédestal. Des deux côtés de l'un des piliers on aperçoit de petites figurines qui peuvent être des singes ou des génies, ou peut-être autre chose encore. On voit combien de détails nous échappent dans cette scène qui paraît

claire au premier abord ; et pourtant, même en dehors de l'intérêt des détails, elle est précieuse parce qu'elle nous montre l'acte même dont les inscriptions ne nous ont conservé que le souvenir.



En parcourant les monuments égyptiens pour trouver des points de comparaison, on est toujours de nouveau ébloui des richesses artistiques et mythologiques qu'ils renferment. C'est par centaines qu'on y compte les offrandes, les prêtres et les dieux. Les mêmes scènes se reproduisent à l'infini, de telle sorte qu'on ne conserverait aucun doute sur le sens des symboles, même sans les inscriptions détaillées qui les entourent de tous les côtés ; et toutes ces scènes ont une expression et une beauté qui nous attachent, et qui jurent singulièrement avec la pauvreté de l'art et de la littérature des Phéniciens. Nous comptons les lettres en phénicien, et nous sommes trop heureux quand une image égarée vient nous apprendre à peu près quel était le costume des Carthaginois. Et pourtant, nous ne nous plaignons pas de cette pauvreté. L'absence de séparation des mots et l'obscurité qui en résulte nous obligent à procéder par comparaison, et à ne jamais établir un sens que sur des analogies incontestables. On est réduit à conquérir lettre après lettre, mais on procède sûrement, et il y a peu de ces conquêtes qui ne soient définitives.

Même en archéologie, cette pauvreté a aussi ses avantages. Elle nous fait voir les gens dépouillés du masque officiel.

Je ne sais si je me fais illusion sur les représentations que je vous envoie, mais il me semble qu'en nous obligeant à chercher une idée sous ces formes enfantines, elles nous ont initié un peu plus à la pensée et à la vie des Carthaginois ; elles nous auront en tous cas mieux fait connaître le génie singulier de ce peuple commerçant, même en religion, qui a été le maître du monde occidental jusqu'à l'arrivée des Romains.

Philippe BERGER.

JUPITER ÆGIOCHUS, CAMÉE SUR CHRYSOPRASE.

(planche 13.)

Le remarquable camée gravé par M. Varin dans les dimensions de l'original, a fait partie de la célèbre collection Northwick et appartient actuellement à M. Feuardent, qui nous en a permis la publication avec sa libéralité habituelle. La grandeur de ce camée en fait un monument exceptionnel, bien qu'il laisse à désirer sous le rapport de l'art et de la matière. Le style est celui de l'art gréco-romain d'Asie Mineure aux temps de Marc-Aurèle et de Commode : il en a la lourdeur ; mais le travail est encore très-beau pour cette époque et il reste dans la tête du maître des dieux un accent de grandeur où l'on sent le reflet d'un original grec des beaux siècles, imité par le graveur de l'âge romain. La matière est une chrysoprase dont on admirerait la qualité si elle n'était pas déparée par quelques défauts, qui produisent des taches brunes d'un aspect désagréable sur le col, au-dessous de la barbe, un peu au-dessous du coin droit de la bouche et sur le bord des cheveux au côté gauche du front.

Mais ce qui, malgré ces imperfections, donne un mérite considérable au camée reproduit dans la pl. 13, c'est, avec sa taille qui sort de l'ordinaire, l'extrême rareté de la représentation qu'il nous offre. On ne connaît jusqu'ici que deux monuments où l'image du buste de Jupiter réunisse les deux attributs, ordinairement séparés, de la couronne de chêne ceignant les cheveux et de l'égide écailleuse jetée sur l'épaule gauche ; tous deux sont, du reste, encore des œuvres de la glyptique : le fameux camée Zulian, provenant d'Éphèse et conservé à la Bibliothèque Saint-Marc à Venise (1), et un autre camée.

(1) Visconti, *Opere varie*, t. I, p. 191-210, pl. xvi ; Millin, *Gal. mythol.*, pl. xi, n° 36 ; Ch.

dont on ignore l'origine, et qui est connu seulement par une empreinte de Cades (1). Sur cette dernière pierre, la tête du dieu est représentée de profil, tournée vers la gauche ; elle est, au contraire, de face sur le camée Zulian comme sur celui que nous publions, et la parenté des représentations qu'ils offrent l'un et l'autre est singulièrement étroite.

La couronne de chêne est sur les monuments de l'art l'attribut exclusif et caractéristique du Zeus Dodonéen de l'Épire (2), et quand on la trouve ceignant la tête du roi de l'Olympe sur les monnaies d'autres contrées, on peut la tenir pour un indice certain de filiation entre le culte local et la vieille religion pélasgique de Dodone. Tel est le cas du Jupiter couronné de chêne que les Thessaliens ont représenté sur leurs médailles (3), ainsi que de ceux de Magnésie du Méandre (4) et de Sagalassos de Pisidie (5). Il faut attribuer la même signification et la même origine à la couronne de chêne qui entoure l'image de Zeus debout sur un tétradrachme d'Ægæ d'Éolide (6), ou bien, accompagnant d'autres types, à Smyrne (7) et à Cyzique (8). En revanche, l'égide ne paraît pas jusqu'ici devoir être comptée parmi les attributs ordinaires du Jupiter de Dodone ; nous ne la voyons pas sur

Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. vi, nº 1; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. i, nº 5; Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. I, *Gemmentafel* iii, nº 3. — Le moulage en plâtre de cet admirable camée est dans toutes les mains (Cades, *Impronte gemmarie*, classe I, A, nº 16).

(1) *Impr. gemm.*, classe I, A, nº 17. — Gravé dans Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. v, nº 5; Overbeck, *Kunstmythol.*, t. I, *Gemmentafel* iii, nº 4.

(2) Voy. Overbeck, *Kunstmythol.*, t. I, p. 231 et suiv.

(3) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 133; Mionnet, t. II, p. 2 et 3, nºs 9-12 et 18-26; *Suppl.*, t. III, p. 261 et suiv., nºs 1, 9 et 11-14; Overbeck, *Kunstmythol.*, t. I, *Munztafel* iii, nº 24.

(4) Mionnet, t. III, p. 143, nº 599.

(5) Mionnet, t. III, p. 511, nº 103. — La couronne y est à tort désignée comme *de laurier*; elle est clairement *de chêne* sur la pièce originale.

Il y a surtout une parenté frappante avec le Jupiter de Dodone chez le Zeus Ascræos d'Halicarnasse (Apollon. Dyscol., *Hist. mirab.*, 13) et de la Lydie (Plutarch., *Animine an corporis affectus sint pejores*, p. 954, ed. Reiske). Son nom indique un « Jupiter des chênes » (ἄσκρα, δρῦς ἄκαρπος, dit Hésychius), et sur les monnaies d'Halicarnasse (1º Agrippine jeune : Mionnet, *Suppl.*, t. VI, p. 495, nº 30. — 2º Septime Sévère : Mionnet, t. III, p. 348, nºs 264 et suiv., *Suppl.*, t. VI, p. 497, nºs 307 et suiv.; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. myth.*, pl. xiv, nº 14; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. I, *Munztafel* iii, nº 12. — 3º Gordien le Pieux : Mionnet, t. III, p. 350, nº 270; *Suppl.*, t. VI, p. 501, nº 325) et de Cos et Halicarnasse en concorde (1º Septime Sévère et Julia Domna : Mionnet, t. III, p. 497, nº 309. 2º Caracalla et Géta : Mionnet, *Suppl.*, t. VI, p. 497, nº 309; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. myth.*, pl. xiv, nº 15) il est représenté debout entre deux chênes sur lesquels se posent des colombes, pareilles à celles de Dodone. Eckhel (*Doctr. num. vet.*, t. II, p. 582), Streber (*Mémoires de l'Académie de Bavière*, t. I, p. 226) et Gerhard (*Griech. Mythol.*, § 197, 2) ont vu dans cette représentation monétaire un Zeus Dodonéen ; c'est Ch. Lenormant qui y a reconnu le Zeus Ascræos, et il est suivi en cela par M. Overbeck (*Kunstmyth.*, t. I, p. 210).

(6) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 65; Mionnet, t. III, p. 2, nº 3; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. I, *Münztafel* ii, nº 19.

(7) Eckhel, t. II, p. 533 ; Mionnet, t. III, p. 190, nºs 910-918.

(8) *Archæol. Zeit.*, 1849, pl. x, nº 1. — Il faut cependant remarquer que parmi les types religieux si variés que présentent les statères de Cyzique, aucun jusqu'ici ne paraît avoir trait au culte dodonéen. Les seuls Jupiters qui y apparaissent sont le Zeus Bottiæos de Pella, assis et tenant son aigle comme sur les tétradrachmes d'Alexandre (inédit, collection de Luynes), et le Zeus Ammon d'Aphytis, dont la tête décore un statère dont nous connaissons deux exemplaires, dans l'ancien fonds du Cabinet des Médailles et dans la collection de Luynes ; voy. Brandis, *Munz-Mass-und Gewichtswesen in Vorderasien*, p. 406 et 408.

les monuments qui se rapportent le plus positivement à son culte. Plusieurs érudits ont donc pensé à quelque forme particulière et locale de Zeus, pour l'explication des représentations qui unissent la couronne de chêne à l'égide.

M. Stark (1), frappé de la ressemblance très-réelle qui existe entre le camée de Cades et la tête de Jupiter des monnaies de Pyrrhus (2), bien qu'on ne voie pas à celle-ci trace de l'égide, suppose que cet attribut guerrier associé à la couronne épirote caractérise le Zeus Areios de Passaron auprès de Dodone, dans le temple duquel les rois d'Épire prêtaient serment à leur avénement (3). Mais l'analogie du type du dieu n'est plus la même si l'on prend le camée Zulian ou celui que nous publions aujourd'hui. D'ailleurs cette opinion, tout ingénieuse qu'elle paraisse au premier abord, est difficilement acceptable. Zeus Areios n'était pas seulement adoré à Passaron, mais aussi à Olympie (4) et à Iasos de Carie. Dans la première ville il se confondait avec Héphæstos, d'après ce que Pausianias nous apprend en termes formels ; il paraît donc que l'on doit le reconnaître avec Panofka (5), dans la tête coiffée d'un *pilos* semblable à celui du dieu du feu, qui se montre sur certaines monnaies des Éléens (6) avec un foudre au revers (7). Celui d'Iasos est figuré casqué, cuirassé, brandissant le foudre d'une main et tenant de l'autre un bouclier, avec l'aigle devant ses pieds (8). A mon avis, tout ceci indique d'une manière très-positive l'identité du Zeus Areios des Grecs avec le *Juppiter armatus* de Virgile (9) ; on ne peut le reconnaître que dans un Jupiter casqué, tel que celui que l'on voit sur le médaillon d'un vase de plomb de Pompéi (10) et celui qui, à Olympie, était représenté auprès de Héra assise sur un trône (11).

(1) *Ares Soter mit der Aegis und die Bedeutung der letztern*, dans les *Berichte der K. sächs. Gesellsch.* pour 1864, p. 208.

(2) Mionnet, t. II, p. 64, nos 23 et suiv.; *Suppl.*, t. III, p. 422, nos 10 et 13; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. I, *Münztafel* III, n° 27.

(3) Plutarch., *Pyrrh.*, 5 ; cf. Welcker, *Griech. Götterlehre*, t. II, p. 211.

(4) Pausan., V, 14, 6.

(5) Dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin* pour 1853, p. 34.

(6) *Mus. Hunter.*, pl. XXVII, n° 25.

(7) Un vase de la collection Sloane, antérieurement à la Bibliothèque du Vatican, lequel représente le sacrifice d'Oenomaos, offre une image incontestable du Zeus Areios d'Olympie : Passeri, *Pictur. etrusc. in vasculis*, t. III, p. CCLXXXII ; H. Moses, *Collection of antique vases, altars*, etc., pl. XXIII ; Conze, *Archäol. Zeit.*, 1864, Anzeig., p. 165* ; Stephani, *Compte-rendu de la Comm. archéol.* de Saint-Pétersbourg, 1868, p. 169. — Malheureusement les gravures publiées de ce vase sont très-mauvaises et discordantes entre elles, et les descriptions qu'on en a données incomplètes.

(8) Mionnet, t. III, p. 353, n° 291 ; Sestini, *Descr. num. vet.*, p. 374 ; *Lettere numism.*, t. IX, pl. II, n° 11 ; Streber, dans les *Mémoires de l'Académie de Bavière* pour 1835, p. 232 et suiv., pl. IV, n° 5 ; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, p. 54 ; Muller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. II, n° 21 ; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. I, *Munztafel* III, n° 11.

(9) *Aeneid.*, VIII, 639.

(10) *Museo Borbonico*, t. XII, pl. 46. — La pierre gravée publiée par Lippert (*Daktyliothek, Suppl.*, n° 25), Raspe (pl. XVIII, n° 956) et Panofka (*Mémoires de l'Acad. de Berlin* pour 1853, pl. I-II, n° 4), qui aurait encore représenté un Jupiter casqué, ne semble pas authentique.

(11) Pausan., V, 17, 1. — Il n'y a aucune raison de supposer la lacune que M. Overbeck (*Kunstmyth.*, t. I, p. 10) veut admettre dans le texte pour ne pas trouver l'indication d'un Zeus debout auprès de Héra assise.

Mais, comme l'a déjà remarqué autrefois Visconti, les poésies homériques attribuent à deux reprises en termes formels le chêne à Zeus Ægiochos :

Εἶσαν ὑπ' αἰγιόχοιο Διὸς περικαλλέϊ φηγῷ (1).
Φηγῷ ἐφ' ὑψηλῇ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο (2).

Il y en avait bien assez, dans ces expressions du poëte par excellence, pour autoriser les artistes à réunir dans la figure du dieu les deux attributs du chêne et de l'égide, sans qu'ils eussent besoin de vouloir par là faire allusion à un culte particulier. Je m'étonne donc un peu qu'après avoir rappelé ces deux passages, M. Overbeck se croie encore obligé d'admettre une intention jusqu'ici inexpliquée, et surtout la caractéristique d'une forme spéciale de Zeus, dans la réunion d'attributs qu'offre de nouveau le monument qui nous occupe.

Je dois cependant ajouter, en terminant, qu'une circonstance me paraît mériter quelque attention. Le camée Zulian provient d'Éphèse et celui que possède M. Feuardent est certainement d'un travail de l'Asie Mineure. Or, nous savons qu'à Éphèse on adorait un Zeus Hyétios, que certaines pièces de l'époque impériale représentent assis sur le sommet du mont Peion, dont la masse domine la ville (3). Ce dieu, par son caractère, son rôle et ses attributions, offre une telle analogie avec le Jupiter de Dodone, le Zeus Naïos (4), que Gerhard (5) n'a pas hésité à intituler ce qui s'y rapporte *Dodonisches in Asien* et *Zeusdienst dodonischer Art*. S'il fallait absolument reconnaître un Jupiter particulier dans celui que nos camées nous montrent avec l'égide et la couronne de chêne, j'inclinerais à y voir le Zeus d'Éphèse.

Ce qui me confirmerait dans cette idée, c'est un admirable camée qui nous offre encore l'image d'un Zeus Ægiochos, sans couronne de chêne, il est vrai, et qui, comme celui de la Bibliothèque de Saint-Marc, a été trouvé à Éphèse, d'où il fut rapporté par Allier de Hauteroche. C'est la pièce capitale de la belle collection de pierres gravées antiques, camées et intailles, laissée par M. le baron Roger de Sivry; la veuve de cet amateur distingué, héritière de sa collection, nous a permis encore tout dernièrement d'examiner cette pierre de premier ordre, digne du musée d'un grand État. La matière est une sardonyx

(1) *Iliad.*, E, 693.
(2) *Iliad.*, Z, 60.
(3) Mionnet, t. III, p. 98, n° 282; *Suppl.*, t. VI, p. 141, n° 413, pl. IV, n° 1; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. VIII, n° 12; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. II, n° 14; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. I, *Münztafel* III, n° 22.
(4) Sur celui-ci, voy. O. Jahn, *Archäol. Zeit.*, 1848, p. 303; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 190, 4; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 65.
Le culte, le caractère et les attributs du Zeus Naïos vont bientôt recevoir les plus précieux et les plus larges éclaircissements par la publication des découvertes capitales faites par M. Carapanos dans ses fouilles sur l'emplacement du temple de Dodone.
(5) *Griech. Mythol.*, § 197, 2.

à trois couches de la plus belle qualité, où la couche intermédiaire offre la couleur bleuâtre du nicolo; de forme ovale, elle a 78 millimètres de hauteur et 65 millimètres de largeur. La gravure en relief, d'une exécution très-remarquable et d'un travail certainement grec, représente en pieds Jupiter debout, vu de face, avec une barbe et une chevelure luxuriante que ne ceint aucune couronne, présentant une patère dans sa main droite abaissée et étendue, tenant de la gauche un long sceptre qui s'appuie à son épaule. Le dieu est entièrement nu, sauf l'égide, couverte d'écailles et munie du gorgonium, qui couvre ses épaules et le haut de sa poitrine, le masque de la Gorgone se trouvant placé sur l'épaule gauche; cette égide a l'ampleur d'une chlamyde, elle descend derrière le dos du dieu et revient, reconnaissable à ses écailles, s'enrouler autour de l'avant-bras gauche. L'aigle debout est à terre auprès des pieds de Jupiter, à droite. Le travail de toutes les parties dans la couche de nicolo, sauf des pieds et des mains, est extrêmement soigné et fini, en particulier celui du torse et des jambes. Mais l'artiste, avec une intention voulue (car l'œuvre dans toutes ses parties a reçu son dernier poli), s'est borné à masser seulement par contraste toutes les portions exécutées dans la couche supérieure de sardoine, les cheveux et la barbe, les écailles de l'égide et les plumes de l'aigle.

François LENORMANT.

BUSTE EN BRONZE

DE LA COLLECTION DU DUC DE LUYNES.

(Planche 14.)

Sur le flanc d'une montagne voisine d'Agnone se trouve une petite bourgade qui porte le nom de *Pietrabbondante*. Située dans un pays presque sauvage, au milieu des montagnes de l'ancien Samnium, elle ne reçoit pas d'ordinaire la visite des touristes qui parcourent l'Italie. Et cependant on y a fait depuis près de quarante ans une abondante récolte d'antiquités dont les plus importantes sont aujourd'hui conservées au Musée royal de Naples. Il est certain que cette localité occupe l'emplacement d'un des premiers centres des Samnites : on

y a recueilli plusieurs monuments de l'alphabet osque (1), qui fut en usage dans le pays des Samnites et dans presque tout le midi de l'Italie, pendant la période comprise entre le IVe siècle avant J.-C. et la fin du Ier siècle de notre ère (2), M. Ambrogio Caraba avait cru y retrouver l'emplacement d'*Aquilonia* (3), mais l'opinion de M. Mommsen paraît beaucoup mieux fondée (4) : il faut y reconnaître avec ce savant les ruines du *Bovianum vetus* de Pline (5).

Pendant les années 1857 et 1858 le roi de Naples y fit pratiquer des fouilles régulières sous la direction des architectes Genovese et Ulysse Rizzi. Ces fouilles avaient surtout pour objectif le dégagement d'un théâtre qui paraît avoir été construit à l'époque d'Auguste. Dans l'intérieur de cet édifice et dans d'autres ruines voisines on découvrit de nombreuses antiquités consistant en inscriptions, fragments d'architecture, terres cuites et bronzes. M. Minervini en a donné la liste (6).

Le beau buste de bronze reproduit sur la planche 14 provient de Pietrabbondante. Il appartient au Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale, où il est entré avec la précieuse collection du duc de Luynes. Sa hauteur totale est de 0m,28, avec l'amorce du cou, c'est-à-dire qu'il est un peu plus grand que nature. C'est une œuvre soignée ; la fonte, en certains endroits, a été retouchée au burin, notamment dans la chevelure ; la barbe est indiquée par une suite de petits trous ronds très-régulièrement espacés et faits au poinçon. Les cils sont découpés dans une feuille de cuivre appliquée entre l'orbite et le globe de l'œil ; le blanc des yeux est en ivoire, et la pupille se composait sans doute d'une matière précieuse qui a disparu : elle était entourée d'un cercle d'émail qui existe encore dans l'œil droit. Les

(1) Sur les inscriptions de Pietrabbondante, voir : Th. Mommsen, *die Unteritalischen Dialekte*, p. 171 et 173 ; Ariod. Fabretti, *Corp. Inscr. Italic.*, n° 2872 à 2874, et pl. LIV. — Cf. les articles de MM. Caraba, Avellino (1844), Mommsen (1846), Garrucci (1854), Minervini (1857 à 1859), dans le *Bull. archeol. Napol.*, et de MM. Mommsen (1847) et Cremonese (1848), dans le *Bull. dell' Inst. di corrisp. archeol.* — C'est à l'activité de M. Cremonese que sont dues presque toutes les découvertes faites dans cette localité.

(2) Fr. Lenormant, *Dictionnaire des antiq.* (de Saglio), v° *Alphabetum*.

(3) *Bull. archeol. Napol.* (1844), III, p. 11.

(4) *Iscrizioni osche nuove o corrette* (dans *Bull. archeol. Napol.* (1846), IV, p. 114). — Cf. Desjardins, *Table de Peutinger*, p. 190 ; l'auteur a donné les textes qui paraissent se rapporter a cette localité.

(5) *H. N.*, III, 17 (XII), 1.

(6) *Bull. archeol. Napol.* (1857-58), 2e série, VI, p. 85 et suiv., pl. XIV.

sourcils, très-épais, sont ciselés en épis; les lèvres sont recouvertes d'une feuille de cuivre.

A la partie supérieure de la tête il manque une large rondelle de $0^{m},145$ de diamètre; la section est nette et comme faite au ciseau. M. L. Heuzey, à propos de la belle tête d'Apollonie d'Épire (conservée au Louvre), a traité la question que soulève l'étude de ces coupures antiques reconnues sur plusieurs monuments (1). Il les a expliquées en supposant que certains bustes, endommagés dès les temps anciens, avaient été ainsi conservés par leurs possesseurs qui s'étaient contentés de régulariser les cassures afin de rendre les objets plus présentables ou plus faciles à réparer. Le buste de Pietrabbondante a été, en effet, maltraité dans l'antiquité : une large fente qui traverse la nuque et toute la partie postérieure de la tête en porte témoignage : cette fente, produite sans doute par le choc qui a défoncé le haut de la tête, vient expirer sur le front au-dessous des cheveux.

Il suffit de regarder ce monument pour y reconnaître un portrait, et très-probablement le portrait d'un Romain du premier siècle de l'empire. C'est un homme dans toute la force de l'âge; l'ensemble de la physionomie est énergique, mais la sévérité du visage est tempérée par un certain air de noblesse. Le nez est arqué; l'oreille droite et bien campée; les lèvres proéminentes et sensuelles; les cheveux, assez abondants, recouvrent une partie du front (2). On a pensé à Drusus et à Caligula, mais rien ne peut autoriser ces attributions, et parmi les autres princes de la famille impériale, aucun de ceux qui nous sont connus ne ressemble au personnage dont ce buste offre l'image. Le désir de retrouver toujours les traits des empereurs ou des princes dans les portraits antiques parvenus jusqu'à nous est assurément bien légitime, mais il n'est pas permis d'être exclusif et il faut se rappeler qu'en dehors de Rome, dans les colonies et les municipes, un mérite local était souvent suffisant pour obtenir l'honneur

(1) *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec*, p. 9; et *Quelques observations sur la sculpture grecque en Gaule* (du même auteur), p. 13.

(2) Quand on examine ce bronze avec attention, on remarque dans l'harmonie générale de la figure une légère incorrection à gauche; le sourcil gauche est en effet plus haut que le droit; le pli, à gauche du nez, est aussi plus profond et plus accusé que celui de droite.

d'une statue. La munificence d'un patron, la libéralité d'un particulier sur le point d'exercer une magistrature ou un sacerdoce, servaient de prétexte à ces distinctions. Il serait donc vraisemblable de supposer que le buste de Pietrabbondante représente un patron ou un personnage important de Bovianum vetus; peut-être celui qui fit construire le théâtre à l'époque d'Auguste?

C'est précisément afin d'attirer l'attention sur cette belle tête, et parce qu'on ne peut encore inscrire au-dessous aucun nom certain, que les directeurs de la *Gazette* ont jugé utile de la faire reproduire avec exactitude, offrant ainsi aux iconographes et aux savants un moyen commode de contrôle et un document précieux pour leurs études.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

STÈLES PEINTES DE SIDON.

(Planches 15 et 16.)

I

On conserve à Jérusalem dans l'Hospice autrichien, vaste établissement situé à l'intérieur de la ville sainte entre la porte de Damas et l'arc de triomphe romain, dit *Arc de l'Ecce Homo,* deux monuments épigraphiques intéressants, qui, bien que signalés par divers voyageurs, sont demeurés inédits jusqu'à ce jour.

Le sol de Jérusalem est trop stérile sous le rapport des inscriptions, pour que ces deux nouveaux textes, qu'il aurait produits, ne méritent pas quelque attention.

Le premier de ces monuments consiste en un petit cippe de marbre blanc, une colonnette, dont le fût cylindrique, présentant un léger aplatissement antéro-postérieur, repose sur un dé cubique et se termine en haut par une couronne de fleurs et de feuillages.

Sur la base sont gravés six lignes de caractères grecs qui se lisent sans peine :

ΑΤΙΜΗΤЄ	Ἀτίμητε
ΧΡΗCΤЄΚΑΙ	χρηστὲ καὶ
ΑΛΥΠЄ	ἄλυπε
ΧЄΡЄΚΑΛΩC	χὲρε καλῶς
ΖΗCΑCЄΤΗ	ζήσας ἔτη
$\overline{\text{ΝЄ}}$	$\overline{\text{νε}}$′.

C'est comme l'on voit l'épitaphe, conçue dans l'une des formes les plus répandues en Syrie, particulièrement en Phénicie, d'un certain Ἀτίμητος mort à l'âge de cinquante-cinq ans.

Le nom propre *Atimétos*, qui signifie littéralement *qui n'a point de*

prix, cher, précieux, nous est déjà connu par une épigramme de l'Anthologie (1), et aussi, avec une légère variante orthographique, par une inscription (2).

(1) *Anthologie Palatine,* Append. n° 210, 4 ; 375, 3.

(2) *Corpus inscript. graec.*, II, p. 682, n° 3098, 1 : Ἀτείμητος, fils de Menandros, sur un monument

Le second monument est une dalle carrée, épaisse, de calcaire poreux, présentant un défoncement rectangulaire sur sa face antérieure ; toute cette face est recouverte d'un enduit de stuc très-résistant. Dans cette espèce de caisson est peinte sur le stuc, dans un ton rouge-brun, une jeune femme voilée, étendue de profil, la tête à droite, sur un lit à *anaclinterium* supporté par des pieds coniques moulurés. Le personnage est accoudé sur son bras gauche, dans une attitude

fréquente sur les monuments funéraires, et la tête, relevée de face, regarde le spectateur.

Sous le lit est figuré un *scamnum*. La partie non défoncée de la dalle, formant un cadre saillant tout autour du sujet, est ornée à droite et à gauche d'espèces de petits fleurons allongés également peints. Il y a aussi des traces de peinture à la partie supérieure du cadre. Enfin, dans le champ du tableau proprement dit, au-dessus du corps de la femme, est peinte une inscription grecque de trois

funéraire de Lydie, où apparaît également notre formule syrienne de χρηστὲ χαῖρε; peut-être avons-nous affaire ici aussi à une famille d'origine hénicienne établie en Lydie ; il y aurait peut-être lieu dans ce cas de chercher derrière le nom grec *Atimétos*, quelque nom sémitique correspondant plus ou moins exactement.

lignes assez difficile à déchiffrer, parce que la couleur a beaucoup souffert :

ΕΛΑΡΑ	Ἑλάρα
ΧΡΗϹΤΗΚΑΙΑ	χρηστὴ καὶ ἄ-
ΛΥΠΕΧΑΙΡΕ (1)	λυπε χαῖρε.

Encore cette formule funéraire courante en Syrie.

Le nom de la défunte Ἑλάρα ne s'était rencontré jusqu'ici que dans le domaine mythologique, où il appartient à la fille d'Orchomenos et de Minyas, à la mère du géant Tityos. Ce nom n'a pas fait souche dans l'onomastique courante des Grecs ; faudrait-il supposer une faute d'orthographe pour Ἱλάρα ou Ἱλαρὰ (avec la variante Εἰλάρα), nom de femme au contraire assez répandu, comme me l'a rappelé M. Foucart? N'oublions pas toutefois que les Sémites hellénisants ont pu être conduits à emprunter à la langue grecque des noms propres rares ou inusités, mais qui avaient l'avantage de présenter quelques affinités *superficielles* avec leurs propres noms nationaux.

Ces inscriptions, à en juger par l'aspect des caractères, sont postérieures à l'ère chrétienne.

Ces deux monuments ont été de bonne heure désignés aux visiteurs de l'Hospice autrichien comme provenant des fouilles entreprises vers 1858 pour la construction de cet édifice, c'est-à-dire comme provenant de l'intérieur même de la ville sainte.

C'est sur la foi de ces assertions locales, complètement fausses, ainsi que je vais l'établir, que mon ami le major C. W. Wilson R. E., dans son magnifique et excellent ouvrage publié en 1865 (2), signale ces monuments dans les termes suivants : « Whilst digging for the foun-
« dations of the Austrian hospice some years ago... a small column and
« mural tablet to the memory of some lady ; the same Greek inscrip-
« tion was on both column and tablet, and on the latter a female
« figure reclining on a bier, with her head raised and resting on one
« hand, was painted with much spirit, and is still well preserved. »

Si la découverte de pareils monuments en un tel lieu pouvait être positivement établie, ce serait un fait de la plus haute importance pour la topographie et l'archéologie de la ville sainte.

Malheureusement il n'en est rien.

Nous avons affaire ici tout bonnement à deux *objets trouvés à Saïda et transportés à Jérusalem.*

On ne saurait trop blâmer la légèreté — car je ne puis croire à un

(1) Après le dernier Ε il y a encore quelques traits fort peu distincts qui pourraient appartenir à deux autres caractères.

(2) *Ordnance survey of Jerusalem*, etc., p. 60.

autre mobile — avec laquelle ont agi les personnes qui ont égaré à ce point le jugement des savants. J'avais moi-même au début partagé l'erreur généralement accréditée par cette affirmation catégorique ; ce n'est que lorsque j'eus l'occasion d'examiner les petites stèles funéraires de Saïda que des doutes sérieux commencèrent à s'élever dans mon esprit. Il est aujourd'hui facile de fournir la preuve que ces monuments pseudo-hiérosolymitains doivent être déclassés et reportés à Sidon ; il faut également rayer toutes les conséquences qu'on pouvait être tenté de tirer de leur origine controuvée.

En effet, que l'on compare la stèle peinte d'*Elara* aux nombreuses stèles également peintes exhumées à Saïda (1), et l'on sera frappé de la ressemblance : même aspect, mêmes procédés, même formule funéraire, même nature de calcaire ; cette dernière particularité tend à exclure l'hypothèse d'une habitante de Sidon établie à Jérusalem et pour qui l'on aurait fait une stèle à la mode sidonienne ; il faudrait dans ce cas admettre que le monument aurait été exécuté à Sidon et transporté à Jérusalem dans l'antiquité ; la pierre est en effet un calcaire poreux propre à la côte de Syrie et qu'on chercherait en vain dans les environs de la ville sainte.

Il y a plus, d'ailleurs ; le monument demeuré inédit jusqu'à ce jour en tant que monument hiérosolymitain, est connu, au moins en partie, comme monument *sidonien*.

M. Renan a donné toutes les inscriptions des cippes qu'il a pu recueillir à Saïda et qui n'avaient pas été déjà publiées. Les originaux sont, dit-il, pour la plupart au Louvre ou au khan de Saïda. Or dans le nombre il cite la suivante :

ΕΛΑΡΑ
ΧΡΗϹΤΗΚΑΙΑ
ΛΥΠΕΧΑΙΡΕ

précédée de cette simple mention : *au-dessus d'une femme couchée, copie de Durighello* (2).

Nous avons évidemment affaire au même monument.

Par quel concours de circonstances cette dalle, que M. Renan ne semble pas avoir été à même d'examiner *de visu*, est-elle venue s'échouer à Jérusalem ? La direction de l'Hospice autrichien pourrait seule nous éclairer là-dessus. D'ailleurs, ces transports d'antiquités d'un point à l'autre de la Syrie ne sont pas chose rare, et je pourrais en citer d'autres exemples.

(1) E. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 380, pl. XLIII, nos 4, 5, 6, 7, 8, 9, et probablement aussi les nos 2 et 3 de la même planche qui semblent dénudés de leur enduit.

(2) E. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 384 ; cf. p. 382.

Qu'ils soient le fait d'un accident, ou ce qui n'est que trop fréquent, le résultat d'une supercherie intentionnelle, ils n'en constituent pas moins, pour l'archéologie, de dangereuses complications, contre lesquelles il faut se garder presque autant que contre la fabrication de toutes pièces de monuments faux.

Tout ce que je viens de dire sur la stèle peinte doit être également appliqué à l'autre monument, le cippe en forme de colonnette, qui fait la paire avec celui-là et qui a probablement fait de conserve avec lui le voyage de Sidon à Jérusalem. Il se pourrait cependant que le petit cippe ne fût pas originaire de Sidon, mais de quelque autre point de la côte syrienne, peut-être bien même de l'île de Chypre où l'on a trouvé quantité de monuments absolument identiques pour la forme matérielle et épigraphique. Il serait parfaitement à sa place au milieu de tous ceux qu' a publiés M. Georges Colonna-Ceccaldi (1).

Toutefois diverses considérations, dont quelques-unes sont peut-être bien légères, prises isolément, mais dont la réunion a quelque poids, me font persister à lui assigner Saïda comme lieu d'origine : 1° il a partagé les aventures d'un monument incontestablement sidonien ; 2° la formule ΧΡΗϹΤΕ ΚΑΙ ΑΛΥΠΕ ΧΑΙΡΕ appartient aussi bien et même plutôt à la Syrie qu'à Chypre ; elle se retrouve notamment identique ou analogue sur des monuments de Saïda (2) ; 3° le fût de la colonnette n'est pas exactement cylindrique, mais sensiblement *aplati*; j'ignore si cette particularité a été constatée dans les cippes chypriotes, mais elle existe en tout cas dans un cippe de Saïda, publié par M. de Saulcy (3) ; ce cippe consiste comme le nôtre en une petite colonnette comprimée, un peu plus trapue peut-être, ornée d'une couronne à sa partie supérieure et reposant sur un simple dé cubique qui porte l'épitaphe (4).

II

Le Louvre possède deux très-beaux spécimens de ces stèles funéraires peintes provenant également de Sidon ; ils sont exposés depuis peu de temps dans la salle des peintures antiques, dans l'embrasure de la porte du fond, vers la dernière fenêtre, et n'ont pas encore été

(1) C. Colonna-Ceccaldi, *Nouvelles Inscriptions grecques de Chypre*, p. 4, n°s 1-18; cf. autre notice du même auteur avec le même titre, p. 1, n°s 1-37; cf. du même *Un sarcophage d'Athienau*, p. 3 en note.

(2) Waddington, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, p. 446, n°s 1866 *d* et 1870.

(3) *Voyage autour de la mer Morte*, Atlas, pl. IV. Voy. à côté un cippe de Beyrouth, ou du moins *vu à Beyrouth*, sur lequel cet aplatissement, quoique moins prononcé, est encore perceptible ; ce cippe est de plus un peu conique.

(4) On peut aussi comparer le n° 13 de la planche XXII (cf. p. 384) de la *Mission de Phénicie* de M. Renan, qui offre de frappantes analogies avec notre monument.

publiés, du moins à ma connaissance. Ils ont été donnés au Musée, en 1863, par M. Péretié.

On les trouvera reproduits en chromolithographie dans la planche 15-16.

La stèle qui est à droite représente un petit édicule à fronton triangulaire aigu supporté par deux colonnettes reposant sur des bases; l'angle supérieur du fronton est mutilé ; les chapiteaux sont indistincts, le monument ayant beaucoup souffert.

L'épaisseur de la dalle est d'environ $0^{m},25$.

Cet ensemble architectural est sculpté en bas-relief ; le tympan du fronton et l'espace compris entre les deux colonnettes sont évidés en creux.

Toute la partie antérieure a été complétement stuquée à l'origine, bien qu'en maint endroit l'enduit primitif ait subi de larges excoriations. La couche de mortier avait été modelée ou moulée en un double cordon d'oves dans les dessous des rampants du fronton.

Dans l'encadrement formé par ce petit édicule, sur la couche dure et bien planée du stuc, est peinte une femme debout, habillée d'une tunique talaire et drapée dans un *pallium ;* elle est nu-tête, regardant le spectateur, le bras droit ramené sur la poitrine dans un *sinus brevis* formé par le *pallium.* Le bras gauche est replié, la main gauche tient un objet indistinct.

A droite et à gauche sont deux jeunes enfants assis, presque accroupis, les jambes repliées. L'un, celui de droite, relevant sa tête pour regarder la femme, tend vers elle la main droite et semble la montrer avec l'index et le pouce; sa main gauche, posée sur son genou gauche, tient un objet indéterminé.

L'enfant de gauche, la tête inclinée à gauche, serre contre sa poitrine avec son bras gauche un objet assez volumineux ; de la main droite il ramasse, ou pose à terre, un objet sphérique (fruit ?). Au-dessus de la tête de la femme est peinte une guirlande, tendue horizontalement, de feuillages denticulés, symétriquement arrangés.

Ce groupe de trois figurines est disposé avec un véritable goût, quoique l'exécution soit lâchée ; l'ensemble offre des lignes élégantes et rhythmées avec une heureuse symétrie.

Les colonnes sont, ou plutôt étaient peintes en imitation de marbre veiné de rouge et jaune ; la base a une teinte bleuâtre encore reconnaissable. Il y a des traces de peinture dans le tympan.

Les tons employés, autant qu'on en peut juger d'après l'aspect poussiéreux de la peinture, étaient le jaune, le rouge, le bistre, le vert et le bleu.

Au-dessous de cette scène, non pas dans le champ mais sur le re-

bord inférieur qui forme cadre était peinte en rouge-brun une inscription grecque d'au moins trois lignes, mais dont il ne reste plus que quelques lettres, la pierre étant dans cette région presque entièrement dénudée de son enduit. On distingue encore nettement le mot ΧΡΗϹΤΗ, ce qui suffit au moins pour lever tout doute sur le sexe du personnage peint au-dessus, et les traces de ΧΕΡΕ appartenant à la formule ordinaire.

Le second monument, celui qui est dans l'embrasure de gauche, consiste en une dalle d'environ o^{m},24 d'épaisseur, de pierre poreuse, espèce de conglomérat silico-calcaire qu'on retrouve sur toute la côte de Syrie et dans la pâte spongieuse duquel sont noyés de tout petits galets durs et polis.

Le monument précédent et celui d'Elara sont faits de la même pierre.

Cette petite stèle constitue un rectangle allongé, terminé à sa partie supérieure par trois espèces d'acrotères. Immédiatement au-dessous est sculpté un fronton triangulaire, à tympan évidé, mais ne reposant pas ici sur des colonnettes comme dans le monument précédent qui lui fait pendant.

Au-dessous de ce fronton est un défoncement formant un carré creux d'environ o^{m}o35 de profondeur. Le fond en est stuqué ; c'est la seule partie de la stèle, demeurée apparemment inachevée, qui ait reçu un enduit.

Sur le fond de stuc blanc-gris bien plané, est peint d'une façon très-sommaire, à grands coups de pinceau, avec de l'ocre rouge et une teinte verdâtre, un personnage viril, jeune, imberbe, tête nue, cheveux ras ou très-courts, drapé dans un pallium court. Il est vu de face; sa main droite est repliée dans le sinus de sa toge, et il tient de la main gauche un objet allongé difficile à spécifier (1).

La tête est d'un caractère très-marqué, les oreilles sont écartées et saillantes ; le type a certainement une valeur personnelle ou tout au moins ethnique.

Quoique regardant de face, le personnage a la jambe gauche tournée en dehors, le pied tout à fait de profil ; la jambe droite est légèrement infléchie, le corps porte sur la hanche gauche, de sorte que la figurine semble passer ou marcher lentement.

Le style et le costume indiquent une époque gréco-romaine assez basse.

Au-dessus de sa tête est tendue horizontalement, avec une légère

(1) M. Héron de Villefosse, qui a bien voulu comparer les chromolithographies aux originaux et me signaler diverses améliorations à y introduire, serait tenté de reconnaître dans cet objet un glaive court.

flexion au centre, une guirlande de fleurs et feuillages indiquée à grands traits; à droite, et peut-être à gauche, retombent les bouts flottants du ruban qui l'attache.

Sous les pieds du personnage, et dans le champ même du carré creux, est une ligne d'inscription en caractères grecs, toujours peints, naturellement.

Cette peinture constitue une véritable *fresque,* d'une valeur artistique fort médiocre bien entendu, mais intéressante sous le rapport technique; elle a été exécutée sur l'enduit encore frais, car les poils du pinceau, chargé faiblement de couleur, ont rayé la couche tendre de stries creuses reconnaissables. La peinture est très-fruste; les tons sont gris, sales, empoussiérés; il faudrait, pour lui rendre son éclat, si tant est qu'elle en ait jamais eu, l'humecter légèrement, et, pour le lui conserver, la vernir à la gomme.

Le fronton triangulaire est inscrit dans un rectangle tracé au ciseau et formé par le prolongement du carré inférieur; il est à supposer que les écoinçons au-dessus des rampants du fronton étaient destinés à être évidés comme dans l'autre stèle.

Ces petits monuments devaient être fabriqués par des entrepreneurs funéraires sur quelques types courants uniformes.

L'inscription se lit sans peine,

Ζήνων χρηστὲ καὶ ἄωρε χαῖρε.

Toujours notre formule habituelle.

L'apostrophe de ἄωρε! se rencontre fréquemment sur des monuments de même provenance (1); elle semble indiquer que le défunt est mort jeune, prématurément, ce qui s'accorde bien avec l'âge apparent du personnage tel que le représente notre petite fresque.

III.

Le défunt s'appelait Zénon.

Ce nom propre était très en vogue dans la Syrie et dans l'île de Chypre qui, historiquement est une dépendance et comme un prolongement du monde syrien.

Sans parler du fameux fondateur de l'école stoïcienne, l'ancien caboteur de Citium qui dut à son origine le surnom de *Phénicien*,

(1) Waddington, *Inscr. gr. et lat. de la Syrie*, nos 1868, 1869 (ἄωραι); Renan, *Mission de Phénicie*. p. 383 et seq. — Cf. le ἄωρος θάνατος de Plutarque (*Consol. ad Apoll.*, p. 110, E), et l'expression composée Ἀωροθάνατος, qui meurt prématurément

Φοῖνιξ (1), Φοινικίδιον (2), Φοίνισσα (3), *Poenulus* (4), nous trouvons un autre Citien, un rhéteur contemporain de Julien, aussi appelé Zénon.

Plusieurs médecins de Laodicée et de Chypre ont porté le même nom (5).

Sidon même, la ville de notre obscur Zénon, nous fournit un Zénon, fils de Musée, surnommé Zénon le Jeune, pour le distinguer de son illustre homonyme dont il suivit les doctrines.

Zénon l'épicurien, le maître dont Cicéron et Atticus entendirent les leçons à Athènes (6), était également Sidonien.

Suidas (7) attribue aussi une origine sidonienne à un autre Zénon, fils de Dioscoride, élève de Chrysippe, que d'autres font naître à Tarse (8), ce qui pour nous revient à peu près au même, Tarse étant une colonie phénicienne.

Ce nom paraît donc avoir été fort en faveur chez les Phéniciens.

Mais ce ne sont pas seulement les Phéniciens, qui ont eu pour lui une prédilection particulière : ce nom était aussi répandu chez d'autres peuples de race ou tout au moins de langue sémitique.

Il y avait un Zénon, tyran de Philadelphie, c'est-à-dire prince de Rabbath-Ammon, dans l'Ammonitide ; le surnom de Κοτυλᾶς, qu'il portait, ne peut laisser aucun doute sur sa nationalité (9).

Fl. Josèphe nous parle d'un autre Zénon, dont certaines possessions, aux environs de Jamné, furent attribuées par les Romains à Philippe, fils d'Hérode (10). Dans d'autres passages l'historien juif donne à ce *Zénon* le nom, légèrement différent, de *Zénodore* ou *Zénodote* (11).

Ce nom paraît même, d'après une indication de Suidas (12), avoir pénétré jusque chez les Juifs hellénisants d'Alexandrie, en dépit de son caractère si profondément païen, puisqu'il dérive, selon toute apparence, de Ζήν = Ζεύς. Il appartient à la classe des noms propres d'homme obtenus par l'addition de la terminaison ων à un nom divin : Ἀρτέμων, Ἀσκλάπων, Ἕρμων, etc.

L'épigraphie est ici pleinement d'accord avec l'histoire. M. E. Renan a publié une petite stèle provenant de Saïda, avec l'épitaphe d'un

(1) Diogène Laerce, II, 120 ; VII, 25.

(2) Suidas, cf. Diogène Laerce, VIII, 3.

(3) Diogène Laerce, VII, 1, nº 17 ; VII, 1, nº 30.

(4) Cicéron, *de Finibus*, IV, 20.

(5) Fabric., *Bibl. gr.*, t. XIII, p. 454.

(6) Cicéron (*de Finibus*, I, 5, 16 ; *de Nat. Deor.* I, 21, 33, 34) était élève d'Apollodore (Diogène Laerce, X, 13) le κηποτύραννος.

(7) Suidas, ed. Gaisford, I, 1581.

(8) Eusèbe, *Préparation évangélique*, 13, 15, 18. — Diogène Laerce, VII, 35, 41, 84.

(9) F. Josèphe, *Arch. J.*, 13, 18, 1 ; *Guerre juive*, 1, 2, 4.

(10) F. Josèphe, *Guerre juive*, 2, 6, 3.

(11) Ζηνόδωρος ou Ζηνόδοτος. Il était maître de la tétrarchie de Lysanias, de la Trachonitide, et eut maint démêlé avec Hérode le Grand. *Antiq. J.*, 15, 10, 1 ; 10, 2 ; 17, 11, 4 ; *Guerre J.*, 1, 20, 4. Zénodore semble avoir été la véritable forme de son nom, à en juger au moins par l'inscription de Baalbek (Renan, *Mission de Phénicie*, 317-319).

(12) Suidas, ed. Gaisford, I, 1581 : Ζήνων Ἀλεξανδρεὺς ἀνὴρ Ἰουδαῖος.

Zénon fils d'Apollodore (1); il la rapproche très-justement de l'épitaphe d'un autre Zénon, fils de Nahum (Ναούμου), citoyen d'Aradus, proxène à Rhodes (2), et de deux inscriptions, l'une de Hareiri (3) et l'autre de Salkhad (4), où le nom de Zénon est associé à d'autres noms certainement sémitiques.

J'ajouterai qu'à Citium même, c'est-à-dire dans le centre phénicien de Chypre, nous avons des inscriptions où figurent un Dioclès fils de *Zénon*, un *Zénon* fils d'Antipatros (5), un Théodoros fils de *Zénon, Aradien* : ici l'origine phénicienne est patente (6).

M. Renan fait observer aussi que ce nom, particulier à la Phénicie, est répété six fois dans la liste des noms nabatéens de Memphis publiée par M. Miller (7), et qu'on en trouve, sur une stèle sidonienne, la forme féminine : ΖΗΝΩΝΙΣ (8).

Le nom de Zénon figure encore dans une inscription grecque de la première province romaine d'Arabie (Nabatime) en compagnie de noms évidemment sémitiques : Θαῖμος, Ἄδδος, et aussi dans une inscription de 'Amra (9).

En dépit de sa physionomie grecque, ce nom nous cache sûrement quelque appellation sémitique, plus ou moins heureusement hellénisée comme de coutume, soit à l'aide d'un rapprochement phonétique reposant sur une assonnance, soit au moyen d'une comparaison mythoétymologique conventionnelle.

M. Renan pense, avec M. Gaillardot, qu'on peut retrouver dans les noms de localités, *Deir Zeinoun*, des environs de Damas, et *Khan Zeinoun*, du Hauran, des souvenirs du nom *Zénodore* ou *Zenon*, que portait le tétrarque d'Abilène (10).

Cela peut fort bien être : on est seulement tenté de se demander si les noms arabes ne sont pas dérivés immédiatement de la forme *grec-*

(1) *Mission de Phénicie*, p. 380. Ce nom d'*Apollodore*, porté par un Phénicien, aurait, d'après l'assimilation bien établie aujourd'hui d'*Apollon* et de *Reseph* (*Horus et St-Georges*, p. 16), pour équivalent phénicien *Resephyaton, donné par Reseph*, ou *Abdreseph, serviteur de Reseph*. L'épitaphe grecque de ce Sidonien, ΖΗΝΩΝ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ nous donnerait, en phénicien, ainsi qu'on va le voir, quelque chose comme *Baalyaton ben Resephyaton*, ou *ben Abdreseph*.

(2) *Op. cit.*, p. 37, cf. *Corpus inscr. gr.*, n° 2526.

(3) Waddington, *Inscr. gr. et lat. de la Syrie*, n° 2556.

(4) *Id.*, n° 1999.

(5) Antipatros est encore un nom grec adopté par les Sémites, cf. *Atheniensis* VI.

(6) Waddington et Le Bas, *Voyage archéologiques*, île de Chypre, n^{os} 2731, 2732, 2742.

(7) *Rev. archéol.*, 1870, p. 115 et 116.

(8) *Mission de Phénicie*, p. 387. Cf. *Corpus inscr. gr.*, n° 6934.

Je ferai remarquer que le nom de *Zenonis*, ou peut-être de *Zenodia*, était porté par la femme de Basiliskus, l'usurpateur d'Orient, qui renversa son oncle *Zénon* l'Isaurien ; là aussi le nom de *Zénon* doit avoir remplacé quelque appellation barbare en usage chez les Isauriens, et empruntée peut-être à leur mythologie propre ; nous savons pertinemment que Zénon, avant d'épouser Ariadne, la fille de Léon I^{er}, se nommait dans sa langue soit Ἀρικμῆσος, soit Ταρασικοδίσσας (peut-être nom d'origine ?).

(9) Waddington, *Inscr. gr. et lat. de la Syrie*, n^{os} 1999 et 2092. Cette inscription est de l'an 345. Dans une autre inscription provenant du même endroit (*Id.*, *id.*, n° 2002) je relève un Zénodore, cf. sous les n^{os} 2003 et 2070 (Adraa).

(10) *Mission de Phénicie*, p. 319.

que: dans ce cas, ils ne nous apprendraient pas grand'chose sur l'origine même ou les attaches sémitiques du nom de *Zénon* : il est à remarquer, d'ailleurs, que la racine *zana*, et son dérivé *zanoun*, offrent des sens tout à fait péjoratifs (*prostitution*), qui, loin d'engager à lui emprunter des noms propres, devraient plutôt faire éviter des racines, même différentes, mais de son analogue.

L'arbitraire qui présidait dans l'antiquité à ces assimilations onomastiques helléno-sémitiques, dont nous avons de si fréquents exemples, est trop grand pour qu'il n'y ait pas quelque témérité à essayer de déterminer *à priori* la forme sémitique qui se dérobe derrière *Zénon*.

Toutefois, la vogue de ce nom chez les Sémites doit avoir une raison d'être. En attendant que quelque monument bilingue, comme les stèles gréco-phéniciennes d'Athènes, vienne nous apporter le mot de cette petite énigme, je serais tenté, en m'appuyant sur ce fait bien constaté que *Zeus* correspond généralement à *Baal* (1), de croire que Ζήνων est l'équivalent d'un de ces nombreux noms propres sémitiques formés du mot *Baal* et d'une racine verbale. Quelle racine verbale? Nous avons véritablement l'embarras du choix. La variante Ζηνόδωρος, pour Ζήνων, ferait songer à *Baalyaton*, dont elle serait l'exacte traduction : *que Baal* (*Zeus*) *a donné* (2).

Il se pourrait que *Zénon* représentât d'une façon générique plusieurs noms sémitiques théophores créés par la combinaison de *Baal* et de *divers* éléments, sans être exclusivement réservé à l'une de ces combinaisons multiples.

IV.

Il convient de faire rentrer dans le groupe des monuments peints de Sidon un fragment qui offre avec eux d'étroites affinités et qui appartient aussi aux collections du Louvre.

Ce morceau, qui n'est pas encore exposé, et dont je dois la connaissance à l'obligeance de M. Héron de Villefosse, a été donné au Musée par M. Parent en 1869 : il provient également de Sidon.

Il ne reste plus que la partie inférieure de la stèle ; peut-être un peu plus de la moitié. Le fond du carré creux est recouvert de stuc pré-

(1) Movers, *die Phönizier*, I, 175, 176, 177.

(2) Le plus souvent, cependant, les noms grecs formés d'un nom divin et de δωρος (δῶρον) sont les équivalents de noms sémitiques où l'élément divin est précédé de *Abd* ou *Ebed*, serviteur.

Nous trouvons le nom tout à fait congénère de *Diodore* porté par un Juif fils de *Jason* (= *Josué*, par assimilation superficielle. — Cf. Fl. Josèphe, *Antiq. J.*, 13, 9, 2), par un philosophe péripatéticien d'origine syrienne (Cicéron, *de Finibus*, 2, 6 ; *de Oratore*, 1, 11), par un Syrien d'Edesse (*Corpus inscr., graec.*, n° 838), par un autre encore, gouverneur de Démetrius Soter (Polybe, 31, 20), etc... Cf. le *Dioclès* fils de *Zenon* de Citium, dont le nom, cité plus haut, sémitique, était apparemment composé avec *Baal*.

sentant une coloration jaunâtre. Sur le fond est peint grossièrement un personnage viril dont la tête a disparu ; il est vêtu d'une tunique très-courte ; il semble qu'il porte un glaive suspendu à gauche à sa ceinture. On distingue un paludamentum agrafé sur l'épaule gauche. La main gauche tient un objet qu'on ne saurait définir. Les pieds sont chaussés de *caligae*, reconnaissables aux courroies. Tous ces détails, dont plusieurs m'ont été indiqués ou confirmés par M. Heuzey, qui a bien voulu m'assister dans l'examen du monument, et dont on connaît la haute compétence pour ces questions, caractérisent suffisamment l'état militaire du défunt.

Dans le champ, à droite, on lit, peint en rouge, le mot χαῖρε, fin de la formulle usuelle.

Au-dessous de la reproduction de ce monument, je donne celle d'un tout petit fragment provenant de la mission de M. Renan ; c'est une écaille superficielle d'un enduit stuqué sur lequel on distingue encore, dans un débris de cartouche à queue d'aronde, les lettres ΤΕ, peintes en rouge et appartenant soit au mot ΧΡΗϹΤΕ, soit à quelque nom terminé en τος et mis au vocatif.

Je signalerai enfin un autre monument, qui me semble naturellement apparenté avec ceux que nous venons d'étudier, et qui doit très-probablement provenir comme eux de Syrie, puisqu'il appartient à la collection de M. Pérétié, et sortir même, à ce que je pense, de Saïda.

Dans le numéro de janvier de la *Revue archéologique* (1), à la suite d'autres textes copiés par M. Martin, M. G. Perrot publie une assez longue inscription grecque funéraire (dix lignes), *peinte en lettres rouges sur un bloc de calcaire revêtu, sur une de ses faces, d'un enduit de stuc. Cette face représente un fronton supporté par deux pilastres cannelés entre lesquels est l'inscription.*

Il est regrettable que nous n'ayons pas une reproduction exacte, ou, à défaut, une description plus précise de ce monument, dont les analogies avec les nôtres sont considérables.

L'expression κατάγραφος ἐνθάδε κεῖται, que M. G. Perrot rend élégamment par « son image et ses restes sont ici », me paraît bien impliquer que nous devions avoir, outre cette épitaphe en mauvais vers, une représentation figurée du défunt, et, comme sur les trois autres stèles, une représentation peinte.

On serait amené, en prenant dans toute sa rigueur la formule ἐνθάδε κεῖται, *ci-gît*, à prêter, ici comme ailleurs, au mot, assez difficile à expliquer exactement, de κατάγραφος, l'acception de *modèle, original, por-*

(1) *Revue archéologique*, janvier 1877, p. 61.

trait ci-dessus. Il serait très-intéressant de pouvoir établir que ce terme, qui appartenait du reste, sans aucun doute, à la langue technique des peintres, comme nous l'apprend un passage de Pline maintes fois cité et commenté (1), était particulièrement réservé, à une certaine époque, aux représentations *peintes*, et peut-être *peintes d'une certaine façon.* Nous aurions alors un mot commode et précis pour dénommer toute cette série de monuments congénères fournis par Saïda (2). Un des éléments du problème serait l'examen attentif de la curieuse stèle de Larnaca qu'a publiée M. G. Colonna-Ceccaldi (3), et qui porte cette singulière inscription *gravée* : Κατάγραφος ὑπὲρ τοῦ υἱοῦ καταγράφου.

Ch. CLERMONT-GANNEAU.

(PLANCHE 17.)

La gracieuse communication que M. de Saulcy a bien voulu nous faire des beaux dessins de ses portefeuilles, nous permet de donner encore dans ce numéro l'ornementation de l'intrados de la seconde des coupoles du vestibule auquel donne entrée la double porte sous la mosquée d'El-Aksa, dans les soubassements du temple de Jérusalem. On la trouvera à la planche 17. Celle-ci n'avait pas été relevée par M. de Vogüé. Quelque opinion que l'on adopte dans le débat qui a été déjà soulevé à plusieurs reprises sur la date de ces coupoles, — les uns l'attribuant au temps de Salomon, d'autres à l'époque d'Hérode, d'autres enfin aux âges byzantins, — il y avait un véritable intérêt à faire connaître d'une manière entièrement exacte cette remarquable décoration qui, outre sa valeur d'art, appartient à l'un des monuments les plus fameux du monde antique, à l'un de ceux qui tiennent la plus grande place dans l'histoire morale et religieuse de l'humanité. Une représentation tout à fait fidèle est d'ailleurs l'élément fondamental et indispensable pour toute nouvelle discussion sur la question de date.

F. L.

(1) Pline l'Ancien, 35, 8, 34.

(2) Cf. les Πινάκια κατάγραφα de Clément d'Alexandrie (*Protreptikos*, p. 66, vol. I, éd. Dindorf). Il s'agit de tableaux mythologiques lascifs que l'on suspendait dans les chambres comme images de sainteté : Πινακίοις γοῦν τισὶ καταγράφοις μετεωρότερον ἀνακειμένοις, προσεσχηκότες ἀσελγείᾳ τοὺς θαλάμους κεκοσμήκασι, τὴν ἀκολασίαν εὐσέβειαν νομίζοντες.

(3) G. Colonna-Ceccaldi, *Nouvelles Inscriptions grecques de Chypre*, p. 10.

CRONOS, RHÉA ET NICÉ.

(PLANCHE 18.)

La planche 18 reproduit le sujet retracé sur le revers de l'amphore-kélébé à figures rouges, appartenant à M. le comte Edmond de Pourtalès, dont la face principale a été figurée dans la planche 9 de l'année 1875. Cette peinture, commentée par M. le baron de Witte (1875, p. 30-33), montrait *Rhéa* présentant à *Cronos* la pierre emmaillotée qui remplace le petit *Zeus*, soustrait à la voracité de son père, puis deux jeunes filles, *Ida* et *Adrastée*, les nourrices du dieu enfant, dont l'une l'emporte caché sous ses vêtements, tandis que l'autre étend son péplos pour dissimuler à la vue de Cronos ce que fait sa compagne. Les deux principaux personnages de cette scène se retrouvent trait pour trait dans la représentation du revers du vase, que nous publions aujourd'hui; d'où l'on doit nécessairement conclure que nous y avons la suite de la même histoire mythologique. C'est d'abord *Cronos*, avec les mêmes traits, la même particularité symbolique de sa barbe et de ses cheveux de couleur rouge, enveloppé dans le même manteau; son attitude est conforme à celle qu'il avait sur l'autre côté du vase, avec cette seule différence qu'au lieu d'un sceptre fleuronné, c'est sur un long bâton de vieillard, en forme de béquille, qu'il s'appuie. Debout devant lui se tient *Rhéa*, dans le même ajustement que sur la face principale de l'amphore; étroitement enveloppée dans son péplos, elle détourne la tête pour que son vieil époux ne puisse pas lire sur son visage la joie du succès de la ruse dont il a été la dupe. Le regard de Rhéa, dans une expression de malice triomphante, mais qui trahit son embarras, se rencontre avec celui de *Nicé* ailée, qui retourne la tête vers elle tout en s'éloignant d'un pas rapide vers la droite. Comme il a été dit ici même il y a peu de temps (1877, p. 19), Nicé est la compagne ordinaire de Zeus; elle va rejoindre le jeune dieu que dans l'autre peinture on a vu échappant à son père et qui s'élève secrètement sous la garde des Curètes. La manière dont elle s'éloigne de Cronos montre que la victoire et la puissance sur les dieux échappent à celui-ci pour devenir bientôt l'apanage de son fils (1).

E. DE CHANOT.

(1) C'est à l'obligeance de M. le comte Edmond de Pourtalès que nous devons la faveur de publier le revers du vase décrit par M. de Witte, qui, en 1842, lors de la vente de la collection du baron Roger, n'avait pas attaché de l'importance à ce second sujet.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

Cronos, Rhéa, la Victoire

Imp. Lemercier & Cie Paris

Patère d'argent trouvée à Lampsaque

SATYRE

PORTRAIT GRÉCO-ÉGYPTIEN

AU MUSÉE DE FLORENCE

Vierge de la Crypte de S^t Maximin

LA VÉNUS DE L'ESQUILIN

Le Diadumene

Bronze de la collection Janze

SARCOPHAGE CHRÉTIEN DE SYRACUSE

UNE DATE DANS L'HISTOIRE DE L'ART CYPRIOTE.

Depuis une vingtaine d'années, les fouilles exécutées dans l'île de Cypre ont enrichi les musées publics et les collections privées d'une multitude de monuments, qui ont ouvert des horizons nouveaux à l'histoire de l'art dans l'orient du bassin de la Méditerranée et de sa transmission de l'Asie à la Grèce. Cypre, par ses antiquités, se révèle à nous comme un point intermédiaire où toutes les influences rivales qui se disputaient la prédominance dans ces régions, et qui ont contribué à jeter les premières bases de la culture hellénique, après s'être rencontrées comme à un rendez-vous commun, amalgamées et combinées, ont continué à se maintenir assez tard en face et à côté de l'art grec, dont elles avaient inspiré les débuts. C'est essentiellement une terre mixte, dont les œuvres plastiques et toute la civilisation participent à la fois de l'Égypte, de la Phénicie, de l'Assyrie et de la Grèce ; les courants successifs ou simultanés d'action extérieure des grandes civilisations de ces différents pays y ont trouvé comme leur confluent. « Au rapport des Cypriens eux-mêmes, disait Hérodote (1), parmi leurs peuplades, les unes viennent de Salamine et d'Athènes, d'autres d'Arcadie, d'autres de Cythnos, d'autres encore de Phénicie, d'autres enfin d'Éthiopie. » Les trouvailles de nos jours sont venues confirmer pleinement le témoignage de l'historien d'Halicarnasse sur ce mélange de populations et de civilisations. A l'exception de quelques villes phéniciennes, comme Citium, où régnait dans toute sa pureté l'idiome de Chanaan, le langage indigène de l'île était un dialecte grec, étroitement apparenté à celui de l'Arcadie. Mais ce dialecte grec se traçait au moyen d'une écriture absolument différente de celle des Hellènes, au moyen d'un syllabaire tout particulier, dont il faut aller chercher l'origine dans le plus lointain passé de la civilisation des riverains de l'Euphrate.

Quatre styles bien distincts, correspondant à autant de courants d'influences, se remarquent dans les œuvres de l'art et de l'industrie indigènes en Cypre, jusqu'au moment où, vers le temps des Évagoras et des Nicoclès, tout cachet particulier s'efface graduellement, de telle façon que la grande île orientale devient une simple province de la plastique comme de la culture hellénique en général. Ce sont d'abord les produits grossiers d'un premier essai de civilisation aborigène et toute pélasgique, où n'apparaît aucune influence de l'Égypte ou de l'Asie antérieure ; des statuettes informes et barbares repré-

(1) VII, 90.

sentant des guerriers, dans les mêmes costumes que les gens des peuples des îles et des côtes de la Méditerranée dans les bas-reliefs égyptiens du palais de Médinet-Abou; des poteries lustrées et incisées pareilles à celles que M. Schliemann a exhumées en Troade; des vases peints primitifs aux décors géométriques, semblables à ceux des îles méridionales de l'Archipel, de Théra et de Mélos. Le règne exclusif de l'influence égypto-phénicienne marque un nouveau style, une nouvelle période et un progrès considérable. Plus tard apparaît l'influence assyrienne directe, qui se traduit par des imitations incontestables de l'art ninivite. Elle est le résultat de la soumission de Cypre à Sargon, et son triomphe correspond au septième siècle avant l'ère chrétienne, alors que Sargon élevait dans l'île la stèle triomphale aujourd'hui conservée à Berlin, que les rois d'origine grecque gouvernant les différentes cités servaient à titre de vassaux dans les armées des monarques ninivites, comme le racontent les prismes d'Assarhaddon et d'Assourbanipal. Un regain de vie et de succès fut donné au style égyptisant dans le sixième siècle par la conquête d'Amasis, et à son tour l'influence perse, depuis le temps de Cambyse jusqu'à celui d'Évagoras, dut maintenir à côté de ce style égyptisant un certain degré de tradition d'imitation de l'art assyrien, auquel se rattachait celui des Achéménides. En même temps, à partir du cinquième siècle, c'est-à-dire à partir des campagnes de Cimon, fils de Miltiade, concurremment avec ces deux styles encore vivants, quoique prêts à bientôt s'éteindre, s'en formait un quatrième, destiné à les supplanter. Je veux parler de celui qui, tout en gardant encore une physionomie propre et indigène, porte l'empreinte manifeste des enseignements de l'art grec en grande partie dégagé des langes de l'archaïsme et marchant à pas de géant vers la perfection.

Le tableau dont je viens d'esquisser les principaux traits, sur lesquels tous les archéologues sont aujourd'hui d'accord, ressort exclusivement de l'étude des antiquités cypriotes originales ; car jusqu'ici les textes littéraires demeurent muets à leur sujet. Du moins, le seul passage où il soit fait mention du style cypriote comme d'un style d'art et d'ornementation particulier, ainsi que de sa physionomie, n'a pas encore été, que je sache, invoqué dans les observations auxquelles ont donné lieu les monuments de Cypre.

Il mérite pourtant, je crois, d'être signalé, car il précise une date dans les phases successives de l'action prépondérante de telle ou telle influence.

C'est Eschyle qui me le fournit, dans sa tragédie des *Suppliantes* (v. 279-284).

Les filles de Danaos, débarquées avec leur père, se présentent

devant le roi Pélasgos. Celui-ci leur demande quelle est leur patrie. Comme descendantes d'Io, elles se disent d'origine argienne, ce que paraissent démentir leurs costumes égyptiens. Aussi le roi leur répond-il :

Λιβυστικαῖς γὰρ μᾶλλον ἐμφερέστεραι
Γυναιξίν ἐστε κοὐδαμῶς ἐγχωρίαις.
Καὶ Νεῖλος ἂν θρέψειε τοιοῦτον φυτὸν,
Κύπριος χαρακτὴρ τ' ἐν γυναικείοις τύποις
Εἰκὼς πέπληκται τεκτόνων πρὸς ἀρσένων.

« Vous ressemblez surtout à des femmes de Libye et non à celles « de notre pays. C'est le Nil qui nourrit cette plante (1), et le style « cypriote de vos parures féminines montre clairement que c'est « par des hommes qu'elles ont été tissées (2). »

Ainsi pour Eschyle style cypriote, κύπριος χαρακτὴρ, n'est qu'une autre manière de dire style égyptisant, presque style égyptien ; des vêtements tissus en Égypte ont entièrement l'apparence cypriote. Pas plus qu'aucun des poëtes grecs en pareil cas, le grand tragique n'a certainement cherché à faire ici de l'archéologie. Il parle d'après les choses de son temps, d'après ce que lui et ses spectateurs étaient habitués à voir tous les jours. Nous devons donc conclure de ses vers ce que représentait, pour les Athéniens des vingt-cinq années qui suivirent les Guerres Médiques, l'expression de style cypriote ; c'était un art plastique et industriel étroitement imité de celui de l'Égypte. D'où découle une autre conséquence nécessaire et qui devra désormais servir de guide aux appréciations des antiquaires, c'est que la mode égyptisante était à ce moment celle qui prédominait encore complétement en Cypre.

Christos PAPAYANNAKIS.

PATÈRE D'ARGENT ÉMAILLÉE TROUVÉE A LAMPSAQUE.

(Planche 19.)

La planche 19 représente une patère d'argent, provenant de Lampsaque et déposée actuellement au Musée de Sainte-Irène à Constantinople. Selon le général Freund (Saïd-pacha), qui était à Lampsaque lors de la découverte de ce monument, on l'aurait trouvé dans une

(1) Le lotus, dont on voyait la fleur dans les broderies des vêtements.

(2) Cf. l'expression τὴν κρόκην πλήττειν, Pollux, VII, 35. Le tissage des étoffes par les hommes est un usage égyptien : Herodot., II, 35 ; Sophocl., *Œdip. Colon.*, 337-341 ; Schol. *a. h. l.*

sorte de caveau, en même temps que plusieurs cuillers portant la marque ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ.

Cette patère est d'un haut intérêt archéologique, car elle nous offre l'une des plus belles représentations que nous ayons de l'Artémis asiatique.

La déesse est assise de face sur un trône d'or. Ses chairs sont en émail noir ainsi que ses cheveux, dont les tresses symétriques rappellent la coiffure des dieux chaldéens. Elle a sur la tête un turban qui laisse passer deux petites cornes de cerf. Son vêtement, formé d'une tunique d'or parsemée d'étoiles finement ciselées dans le métal, laisse à découvert le sein droit, comme celui des Amazones. La déesse a la main droite levée, dans la gauche elle tient un arc d'or comme attribut, on voit à sa gauche une pintade et à droite un épervier. En outre, on a représenté de chaque côté de son trône un de ces chiens aux oreilles pendantes que Pan avait offerts à la déesse, et dont le courage était tel qu'ils pouvaient abattre un lion et, le prenant par la crinière, l'amener vivant dans leur caverne (1). Sur la patère de Lampsaque ce ne sont pas des chiens qui amènent les lions à la « grande destruction de monstres », ce sont des négresses vêtues de tuniques d'or.

Un grand nombre de monuments, tant asiatiques que grecs, représentent Artémis victorieuse des lions. Tantôt ces fauves sont attelés à son char, comme sur l'antique publié par Montfaucon (2); tantôt ils sont couchés à ses pieds comme sur les bas-reliefs du Kurdistan (3). Dans sa description du coffre de Cypsélus, Pausanias (4) prétend qu'Artémis y était représentée avec des ailes et tenant d'une main une panthère et de l'autre un lion. Cette image devait ressembler à celles que nous voyons au Louvre sur les bijoux de Camiros donnés par M. de Sauley.

De bonne heure on cessa de représenter Artémis avec des ailes, mais ce symbole fut conservé aux génies qui servaient la déesse. Sur une amphore peinte nous voyons deux de ces génies ailés amener deux Niobides à Apollon et à Diane (5). On peut en quelque sorte comparer cette scène à celle de notre patère. A la place des Niobides ce sont des lions que présentent les deux négresses. Le voile qui se détache et semble enflé par le vent, n'est, je pense, qu'une interprétation de profil des ailes, que nous voyons de face sur l'amphore et les bijoux de Camiros, et dont Pausanias ne comprenait déjà plus la valeur, οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ, nous dit-il (6).

Avec les Grecs les symboles asiatiques se transformèrent peu à peu

(1) Callimach., *Hymn. in Dian.*, 90 et s.
(2) *Antiq. expliq.*, I, 156.
(3) Texier, *Asie Mineure*, pl. 3; G. Perrot, *Exploration de la Galatie*, pl. 38, 44 et 45.
(4) V, 19, 5.
(5) Ch. Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, t. II, pl. LX.
(6) Pausan., V, 19, 5.

et finirent même par perdre leur véritable sens ; ainsi le croissant lunaire a remplacé les cornes sur la tête de notre Artémis. Le génie hellénique se refusait à cette alliance quasi-monstrueuse de parties humaines et bestiales, dans l'une des plus grandes divinités de l'Olympe. On comprend de même que les artistes grecs aient de bonne heure songé à adoucir ce mouvement roide et gauche de la main droite que nous trouvons encore sur notre patère, ainsi que sur d'anciens vases peints (1). N'en comprenant plus la signification (2), ils l'ont même transformé entièrement, et dans la Diane de Versailles la main droite semble plutôt prête à saisir une flèche dans le carquois qu'à symboliser la fécondité.

Si nous retrouvons ces deux symboles, les cornes et la main droite levée, sur notre patère, c'est que ce monument provient de Lampsaque, c'est-à-dire d'une ville située au pied de l'Ida (3), où du temps de Strabon il y avait encore des Curètes et des Dactyles qui avaient conservé intact le culte primitif d'Artémis.

Dans ce culte primitif, qui subsista toujours en Asie, Artémis n'était pas considérée comme une divinité que jamais l'amour n'avait domptée. On disait en Phrygie qu'elle n'avait d'une chaste vierge que la renommée, car sa poitrine était flétrie et efféminée comme celle de Vénus (4). Les habitants du Pont avaient même surnommé cette déesse Priapiné (5), et ceux de Perga lui dédiaient des cônes, images adoucies du phallus (6).

Dans l'esprit des Asiatiques, Artémis était une des formes de la grande Mère des Dieux comme Rhéa, Agdistis, Cybèle et la Mère Phrygienne. C'est du reste ce que signifie son nom, comme l'a indiqué Lajard dans ses *Recherches sur le culte de Vénus*. Si l'on admet l'étymologie proposée par ce savant et qui est bien préférable à celle que nous donne Clément d'Alexandrie (7), on s'explique la présence de ces symboles de la fécondité sur notre patère, comme sur un grand nombre de monuments relatifs au mythe d'Artémis.

En réalité cette déesse représente la terre, la mère de tous les êtres. Son époux était le Soleil, c'est-à-dire Apollon, comme le montrent certains miroirs étrusques et un passage d'Orphée, que M. Fr. Le-

(1) *Élite des monuments céramogr.*, t. II, pl. XI et XII.

(2) Pour la signification du symbole des cornes et de la main droite levée, voir dans cette *Gazette* la lettre adressée par M. Ph. Berger à M. Lenormant, *Sur les représentations figurées des stèles puniques* et les observations du savant professeur.

(3) A quelques heures de Lampsaque, du côté du lac Marsyas, on a découvert dans ces derniers temps une douzaine de stèles relatives à *Apollon cornu*. L'une d'elles, qui fait partie de la collection du Dr Dethier, porte outre la dédicace une représentation de ce dieu.

(4) Nonn., *Dionys.*, XLVIII, 351.

(5) Plutarch., *Lucull.*, 10.

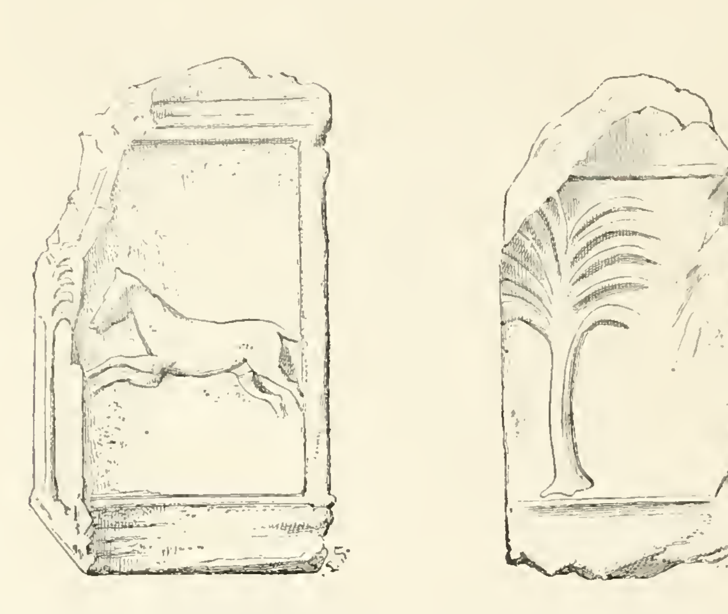
(6) Voir les médailles impériales de Perga. Un monument inédit du Musée d'Avignon qui a été cité par Ch. Lenormant (*Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 236, note 2) nous offre un autre exemple du cône dédié à Artémis.

(7) *Stromat.*, V, 6.

normant a retrouvé dans les Actes de saint Théodote. Ce fragment, publié dans la *Gazette archéologique* (1876, p. 20), nous fait voir l'inceste sacré tel que nous le retrouvons dans les mythes d'Isis et d'Osiris, de Cybèle et d'Atys, d'Aphrodite et d'Éros. C'est la divinisation de ce phénomène qui se reproduit chaque jour. A l'aurore le Soleil s'élève resplendissant du sein de la Terre, s'empare du sol humide et y développe les germes. La Terre enfante; de ses mamelles s'échappe le lait qui doit nourrir ses enfants. Mais bientôt l'astre décline, le monde est dans les ténèbres, la Terre se désole : on lui a ravi son enfant, son époux.

Peut-être est-ce cet état de deuil que l'artiste a voulu figurer sur la patère de Lampsaque par l'émail noir dont il a formé les chairs de la déesse (1); peut-être n'a-t-il voulu représenter qu'une de ces vieilles images de bois consacrées par la piété, comme chez nous les Vierges noires.

Al. SORLIN-DORIGNY.

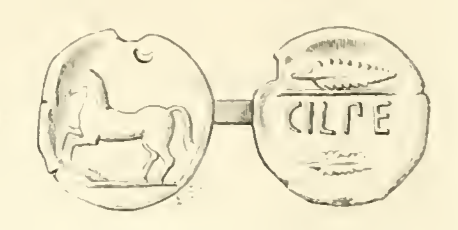


Il y a, je crois, quelque intérêt à rapprocher des stèles carthaginoises, que M. Ph. Berger fait connaître aux lecteurs de la *Gazette archéologique,* le monument gravé en tête de cet article. C'est un cippe de marbre découvert il y a peu

(1) Selon le duc de Luynes, Cérès noire de Phigalie et la Méduse que les Orphiques surnommaient « la noire Ker » sont des symboles de la nature en deuil : *Recherches numismat. sur le culte d'Hécate,* chap. II.

d'années dans le voisinage du cimetière de Marchena, village d'Andalousie, dans la province de Séville, entre Osuna et Carmona. Je l'ai déjà publié, mais dans un ouvrage que j'ai tout lieu de croire jusqu'ici fort peu répandu en France (1).

Une des faces principales de ce cippe présente un cheval libre en course, comme celui du revers de la monnaie de Carthage qui porte le n° 125 chez L. Müller, et comme celui que nous trouvons sur la pièce de bronze unique portant le nom de la cité espagnole de Cilpe (probablement la même que la Silpia de Tite-Live), pièce que j'ai éditée le premier (2) et dont je redonne ici le dessin. Sur un des petits côtés, on voit le palmier des Phéniciens d'Asie et d'Afrique. L'autre face et l'autre côté sont brisés, très-malheureusement, car sur la face détruite il devait exister une inscription qui nous aurait renseignés sur la destination du monument. Il a pu servir de cippe funéraire sur la tombe de quelque Carthaginois ou Numide, ou bien, plus tard, de quelque descendant d'un homme d'une de ces nations. Il a pu servir aussi de borne indiquant la limite d'un territoire habité par une population de semblable origine.



Quoi qu'il en soit, la localité de Marchena est située dans un territoire riche et fertile. Elle présente des restes nombreux d'antiquités romaines, qui permettent d'y reconnaître avec certitude l'emplacement d'une ville populeuse de cet âge. Rodrigo Caron a prétendu en faire une colonie romaine; mais c'était d'après de fausses chroniques. Non loin de Marchena est une hauteur assez élevée, appelée aujourd'hui Montemolin, couverte de ruines où ont été trouvées des monnaies d'argent des rois de Numidie. Il serait possible que Montemolin ou Marchena marque le site de la ville de Cilpe, laquelle, avec le cours du temps, aurait changé son nom en l'honneur de Marciane, sœur de l'empereur Trajan.

La monnaie de Cilpe, provenant de Séville, se trouve dans le médaillier riche et bien choisi de M. Caballero Infante. Le cippe de Marchena et les monnaies africaines découvertes à Montemolin sont conservés dans le cabinet de M. Gago.

Antonio DELGADO.

(1) *Nuevo Método de clasificacion de las medallas autónomas de España*, t. I, pl. à la p. 118.

(2) Même ouvrage, t. I, pl. XVI.

SATYRE, BRONZE TROUVÉ A DODONE.

(PLANCHE 20.)

Les fouilles entreprises en Épire par M. Constantin Carapanos, originaire de ce pays, et la découverte de l'emplacement de Dodone, siége du plus ancien oracle de la Grèce, ont eu en ces derniers temps un grand retentissement dans le monde savant. Le temple, où Zeus Naïos était adoré avec sa compagne Dioné, et où il rendait ses oracles, était bâti sur une éminence de la vallée de Tcharacovista, au pied du mont Tmaros ou Tomaros (Olytsika), à 18 kilomètres sud-ouest de Janina, au lieu dit Palæo-Kastro de Dramechous.

L'Acropole de Dodone couvre une superficie de 36,000 mètres carrés environ; l'ensemble des constructions sacrées forme deux groupes (le temple et le téménos ou péribole), qui occupaient une surface de 26,000 mètres carrés environ. Au sud-ouest de l'Acropole se trouve le théâtre, un des plus grands et des mieux conservés de la Grèce antique. Les fouilles, conduites avec méthode et habileté, ont mis au jour un réseau compliqué de substructions qui permettront, il faut l'espérer, de tenter avec succès une restitution du temple et du péribole. Quant aux nombreux monuments (plus de dix-huit cents objets) exhumés, ils ne manqueront pas de jeter une vive lumière sur les procédés de divination en usage à Dodone. La plupart de ces monuments sont de bronze, quelques-uns de plomb et de fer. Il n'y a que peu de fragments en métaux précieux, presque rien en marbre ou en terre cuite.

Les séries les plus importantes sont d'abord les monuments épigraphiques, les plaques de bronze ou de plomb, vases, ustensiles de diverses espèces, portant des vœux, des dédicaces, des actes de proxénie, des affranchissements d'esclaves, des demandes adressées à l'oracle et quelques réponses de l'oracle. Ensuite, il y a la série des statuettes représentant des divinités, des héros, des animaux. Il y en a quelques-unes de fort intéressantes. On peut encore citer des plaques avec des reliefs, des fragments d'armures et les monnaies grec-

ques et romaines qui, remontant aux temps les plus anciens, descendent jusqu'à l'époque de Constantin.

M. Carapanos prépare la publication d'un splendide ouvrage sur ses fouilles de Dodone. On y trouvera les détails les plus circonstanciés sur la topographie de cette célèbre localité et des recherches historiques sur l'oracle et le culte de Zeus Naïos (1).

Chose digne de remarque, parmi les objets d'art recueillis dans les fouilles de Dodone, un grand nombre appartiennent à l'art le plus ancien de la Grèce, au sixième et au septième siècle avant l'ère vulgaire. Ceci s'explique d'une manière toute naturelle, quand on a recours aux sources historiques. Polybe (2) raconte que, dans la guerre des Étoliens contre Philippe V, roi de Macédoine, l'an 220 av. J.-C. (Olymp. CXL, 1), Dorimachos, qui commandait les Étoliens, ravagea l'Épire, mit le feu au temple de Dodone et détruisit les offrandes que la dévotion des peuples avait consacrées à Zeus. Les dons faits de métaux précieux disparurent dans le pillage; quelques objets de bronze, qui avaient été cachés échappèrent seuls au désastre. Plus tard, les armées romaines, en s'emparant de la Grèce, ont exercé des ravages en Épire. Toutefois, l'oracle a dû se relever vers la fin de la République; Strabon (3) et Pausanias (4) en parlent, et les monnaies retrouvées dans les fouilles prouvent que ce n'est que vers le règne de Constantin, quand le christianisme devint la religion de l'empire, qu'on cessa de le consulter (5).

Par une faveur toute spéciale, et dont nous ne saurions assez le remercier, M. Carapanos nous a permis de publier, dans la *Gazette archéologique*, une des figurines les plus curieuses de sa collection. Cette figurine, gravée sous deux aspects dans la pl. 20, représente un *Satyre* ithyphallique et barbu, à pieds de cheval, qui danse, la main droite posée sur la hanche et le bras gauche levé. Ce bronze, haut de

(1) M. Carapanos a fait des lectures sur ses fouilles devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans les séances des 6 avril, 8 et 15 juin 1877. Voir le *Journal officiel* des 11 avril, 13 et 20 juin.

(2) IV, 67.

(3) VII, p. 327.

(4) I, 17, 5; VIII, 23, 4.

(5) Tillemont (*Histoire des empereurs romains*, t. IV, p. 531) dit que Julien l'Apostat envoya consulter l'oracle de Dodone.

20 centimètres, appartient à une époque bien ancienne ; on y reconnaît les traits qui caractérisent l'art grec primitif du sixième ou même du septième siècle avant notre ère. On remarquera le modelé des chairs et la manière dont sont travaillés les cheveux et la barbe. Par derrière, en bas des hanches, il y a un trou qui indique l'endroit où se rattachait la queue de cheval. Le nez aplati et écrasé et l'expression de bestialité dans les traits appartiennent en propre aux satyres, êtres moitié hommes, moitié animaux (1).

La forme la plus ancienne des satyres semble avoir été celle où la nature de l'homme s'unit à celle du cheval. Bérose (2), dans son énumération d'êtres monstrueux, mentionne les hippopodes entre les hommes à cornes et pieds de chèvre et les hippocentaures. D'un autre côté, Denys le Périégète (3) place en Scythie un peuple d'hippopodes à côté des Agathyres, qu'Eustathe, dans son commentaire, met en rapport avec Dionysos. C'est donc de l'Asie que viendrait cette forme monstrueuse des satyres. D'un autre côté, Hérodote (4) nous apprend que ce fut aux Pélasges, premiers habitants de l'Épire, que les Athéniens empruntèrent l'idée de représenter le dieu Hermès ithyphallique. Or, les satyres, d'après certaines traditions, passaient pour être les fils d'Hermès et de la nymphe Iphthimé (5). Plusieurs auteurs parlent aussi de la queue de cheval, qui est un des attributs caractéristiques de ces compagnons de Dionysos (6). Euripide (7) leur donne l'épithète de θῆρες, identique à φῆρες, épithète employée par Homère (8) pour désigner les centaures. Saturne, dans un passage de Lucien (9), se présente comme un dieu présidant à la joie et aux festins. Placé ainsi à la tête du thiase de Dionysos, il offre une grande analogie avec les satyres (*satur*, *satyrus*), desquels il se rapproche d'ailleurs

(1) Suid., *v.* Σάτυροι, χορευτής. — Voy. sur les danses des satyres, L. Wiese, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV, 1843, p. 268.

(2) *Fragm.*, p. 49, ed. Richter, Lips., 1825.

(3) 310.

(4) II, 51.

(5) Nonn., *Dionys.*, XIV, 113. — Cf. le vase du Musée de Gotha, où Hermès lyricine fait danser quatre satyres à cornes et pieds de bouc. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XXXIV.

(6) Philostr., *Imag.*, I, 22 : Ἐπὶ τὰ οὐραῖα ἵπποι. Cf. Pausan., I, 23, 7 ; Nonn., *Dionys.*, XIV, 141, 267 ; *Anecdot. graeca*, p. 44, ed. Bekker.

(7) *Cyclop.*, 624.

(8) *Iliad.* A, 268. Φηρσὶν ὀρεσκῴοισι. Cf. Schol. et Eustath., p. 101 ; Pindar., *Fragm.*, 147, p. 637, ed. Bœckh ; Sophocl., *Trachin.*, 680.

(9) *Saturn.*, t. III, p. 407, ed. Hemsterhuis.

par sa transformation en cheval, dans le mythe de Philyra, où il devient père du centaure Chiron (1). Dans les monuments de l'art d'une époque très-ancienne, et même sur ceux du plus beau style, les satyres sont presque toujours représentés avec une queue et des oreilles de cheval, quelquefois avec des oreilles d'âne. On a, dans les monuments de l'art primitif des Grecs, des exemples de satyres hippopodes. On peut citer quelques figurines de bronze (2), des miroirs étrusques (3) et des vases peints, à figures noires, sur fond clair. Sur un de ces vases, on voit six satyres hippopodes et six ménades qui se livrent à la danse dans des postures obscènes; un des satyres porte le nom d'Ἵππαιος (4). Enfin, les monnaies les plus anciennes de Lété de Macédoine et celles des Orescii ont pour types des satyres hippopodes et des centaures qui enlèvent des femmes (5). Ces deux types montrent encore une fois les relations étroites qui existent entre les satyres et les centaures, comme représentant les peuples sauvages dont Pausanias (6) parle à l'occasion des îles Satyrides.

J. DE WITTE.

(1) Apollod., I, 2, 4 : Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1231 sqq.; Schol., *ad Argon.*, I, 554 et *ad Argon.*, II, 1231 ; Schol. *ad* Callimach., *Hymn. in Del.*, 118; Virg., *Georg.*, III, 92 et *ibi* Serv. et Philargyr.; Hygin., *Prolog. Fab.*, p. 10 et *Poet. astron.*, II, 38. Cf. Ch. Lenormant (*Nouv. Gal. myth.*, p. 3), où se trouve cité un passage de Macrobe (*Saturn.*, I, 8) qui met en rapport direct Saturne et les satyres. Cf. Schol. *ad* Theocrit., *Idyll.*, IV, 62.

(2) Voy. mon *Cat. étrusque*, nos 264, 265, 291, note ; mon *Cat. Beugnot*, nos 373, 374, 375. — Un satyre hippopode portant une outre sur son épaule se trouvait dans la collection du duc de Blacas.

(3) Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. XCII, 2 et 5. — Cf. une plaque d'or qui se trouvait dans la collection Pourtalès, et sur laquelle est représenté un satyre hippopode couché. Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 1311.

(4) Roulez, *Choix de vases peints du Musée de Leide*, pl. V. — Cf. le satyre Ἵπος (*sic*) à pieds humains sur un vase peint décrit dans mon *Catalogue Durand*, n° 145. — D'autres satyres hippopodes sont représentés sur des vases à figures noires. Inghirami, *Vasi fitt.*, pl. CIX ; Gerhard, *Vasenbilder*, pl. LII. Voy. aussi Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo nazionale zu Neapel*, n° 2524, où est décrite une amphore sur laquelle est dessiné, à contours tracés en blanc sur fond noir, un satyre à pieds de cheval.

(5) Mionnet, *Suppl.*, III, p. 80 et pl. VI, nos 5, 6 et 7; *Ibid.*, p. 85 et suiv.

(6) I, 23, 7.

PAN ÆGOPROSOPOS.

Hérodote (1) dit que les Hellènes représentaient Pan « avec un visage de chèvre et des pieds de bouc », αἰγοπρόσωπον καὶ τραγοσκελέα. En s'exprimant ainsi, l'historien d'Halicarnasse a certainement eu en vue autre chose que le type à demi bestial donné à la figure du dieu de l'Arcadie sur un si grand nombre de monuments de l'art antique, appartenant surtout à la période postérieure à Praxitèle. Le nez écrasé qui caractérise ce type, le profil rappelant celui des nations scythiques (2), la chevelure rude et en désordre, la barbe, que l'hymne homérique à Pan (3) lui attribue dès le moment de sa naissance, les cornes même qui arment son front (4) ne suffisent pas à expliquer la qualification d'αἰγοπρόσωπος ; elle doit s'entendre d'une représentation du dieu munie réellement d'une tête de bouc, associée au corps humain de la même manière que les jambes du même animal, qu'il conserve sur la majeure partie des monuments. Il n'y a pas moyen d'en douter quand on voit Hérodote assimiler cette représentation à celles des dieux à têtes d'animaux, si habituelles dans la symbolique religieuse de la sculpture égyptienne. Il la dit semblable à celle du dieu Mendès, c'est-à-dire du personnage qui s'appelait réellement *Bi-neb-Tat*, « l'Esprit seigneur de Tat », forme particulière de Ra, le Soleil, adoré dans la ville de Mendès, au Delta, sous la figure d'un bélier aux cornes horizontalement étendues (5). Dans un mémoire tout récent et du plus haut intérêt, M. Lepsius (6) a établi la distinction, jusqu'ici négligée mais capitale dans les monuments figurés de l'Égypte, entre le bélier aux cornes ammoniennes, c'est-à-dire courbées et tombantes, dont la tête est fréquemment donnée à Ammon, et le bélier aux cornes horizontales surmontant le front, ou dans les types plus complets à quatre cornes, deux courbes et deux horizontales, dont la tête est celle de Chnoum et du dieu de Mendès. Les Grecs paraissent avoir réservé la désignation de κριός pour le premier, appliquant au second celle de τράγος.

Jusqu'à présent, du moins à ma connaissance, le renseignement d'Hérodote sur l'existence chez les Grecs d'un type plastique de Pan αἰγοπρόσωπος, reste isolé dans la littérature ancienne, et je ne sache pas que l'on ait encore signalé aucun monument qui l'offre à nos regards. C'est là ce qui me paraît devoir donner quelque intérêt à la figure que j'extrais d'un recueil de dessins archéologiques rassemblés

(1) II, 46.

(2) Ce caractère est surtout prononcé dans la tête de Pan des monnaies de Panticapée, où il prend une signification locale.

(3) *Hymn.*, XVIII, 39.

(4) L'épithète δίκερως pour Pan est déjà homérique.

(5) Voy. Jacques de Rougé, *Monnaies des nomes de l'Égypte*, p. 46.

(6) *Ueber die widderköpfigen Götter Ammon und Chnumis, in Beziehung auf die Ammons-Oase und die gehörnten Köpfe auf griechischen Münzen*, dans la *Zeitschr. f. Ægypt. Sprache und Alterthumsk.*, 1877, p. 8-22.

par Millin, lequel existe au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale sous la cote *Ga*66. Ce recueil fort curieux, auquel nous aurons à faire plus d'un emprunt, car beaucoup des monuments qui y sont dessinés demeurent inédits, forme deux

volumes, et c'est au folio 2 du tome II que se trouve la figure reproduite ci-contre. Elle est accompagnée de la note suivante de la main de Millin : « Figurine en bronze « trouvée dans la Morée par M. Arsénios et donnée par lui en 1816 à S. M. l'Em- « pereur des Russies. Grandeur de l'original. » Le bronze original est peut-être maintenant au Musée de l'Ermitage, et nous nous permettons d'en signaler la recherche à l'attention du savant éminent qui dirige cette collection. Mais le dessin, fort soigné, paraît d'une grande exactitude, et il n'y a pas moyen d'y méconnaître un Pan conforme à la description d'Hérodote, c'est-à-dire ayant une tête de bouc sur un torse d'homme, en même temps que des jambes de bouc. Cet *Ægipan,* dans toute la force du terme, tient à la main la syrinx dont la légende mythologique le dit inventeur et qui constitue un de ses attributs les plus habituels.

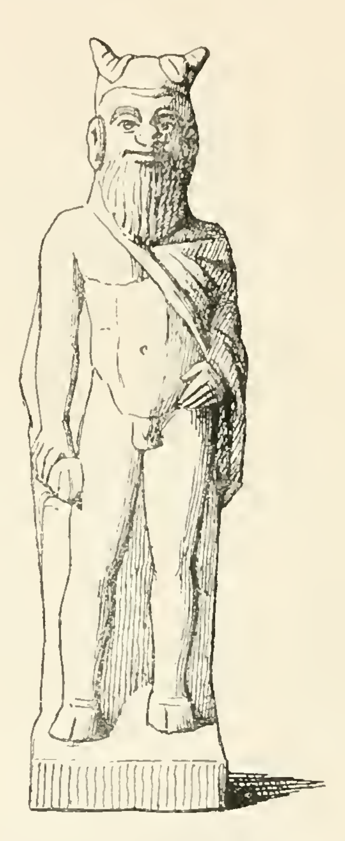
Un *guttus* peint, à figures rouges, de la fabrique de Nola, qui a fait successivement partie des collections Durand et Pourtalès (1), donne la même forme à des

(1) Dans les descriptions de la peinture de ce vase il y a des divergences que je ne suis pas en mesure de concilier et qui réclameraient un nouvel examen de l'original.

Catalogue Durand, n° 142 : « Deux Satyres ithyphalliques à têtes de bouc; ils rampent sur les

Pans représentés comme des personnages secondaires du thiase dionysiaque. Il est probable que c'est sous cette forme que l'imagination populaire se représentait le peuple d'Égipans supposé habiter dans l'intérieur de l'Afrique (1).

Je rapprocherai du bronze que Millin avait fait dessiner une terre-cuite béotienne qui se trouve à Paris dans la riche collection de M. Camille Lécuyer. Elle présente les caractères propres à la fabrique de Thespies ou de Thisbé plutôt qu'à celle de Tanagra. Le dessin que nous en donnons est réduit de moitié.



C'est encore Pan qui y est figuré et d'une manière qui se rapproche davantage de son type habituel. Pourtant cette statuette m'a paru digne d'être publiée, car je ne connais pas un autre monument de la belle époque de l'art où le visage du dieu soit amené aussi près d'un masque de bouc. Il offre un indéfinissable mélange des traits de l'homme et de ceux de l'animal, dans lequel on ne saurait dire exactement

genoux et semblent sauter comme des chèvres. »
Catalogue Pourtalès, n° 399 : « Un homme à tête et à queue de bouc est couché à terre en s'appuyant sur les genoux et les mains. De l'autre côté, une femme dans la même attitude, ayant la tête et la queue d'une chèvre. »

(1) Pomp. Mel., I, 4.

où commence l'une et l'autre nature, ni quelle est celle qui prédomine. Nous avons là comme une transition qui mérite d'être remarquée entre l'*Ægoprosopos* primitif à la tête franchement animale et le type raffiné dans la perfection de l'art, où le visage de Pan est désormais humain, bien qu'encore marqué d'une empreinte bestiale.

E. de CHANOT.

LES MOMIES GRÉCO-ÉGYPTIENNES

ORNÉES DE PORTRAITS PEINTS SUR PANNEAUX.

(PLANCHE 21.)

Dans un des derniers numéros de la *Gazette archéologique* (1877, p. 48), il a été question des momies gréco-égyptiennes du temps de l'Empire romain, qui remplacent sur leur gaîne extérieure, à la hauteur du visage, le masque modelé des momies des époques plus anciennes par un portrait de *plate peinture*, comme on disait autrefois, exécuté sur un panneau de bois et, le plus souvent, avec les procédés de l'encaustique. Ces portraits n'ont absolument rien de l'ancien art indigène de l'Égypte et de ses traditions; ils appartiennent exclusivement à l'art gréco-romain, tel qu'il s'était développé vers le deuxième siècle de l'ère chrétienne dans les provinces orientales de l'Empire. Ils marquent une période importante et parfaitement caractérisée dans l'histoire de la peinture classique, et, à ce point de vue, ils méritent l'attention de tous les antiquaires.

On peut donc s'étonner que, s'il a été plusieurs fois parlé de cette classe spéciale de portraits peints que l'antiquité nous a légués, aucun spécimen n'en ait été jusqu'ici publié. C'est pour combler cette lacune, vraiment regrettable, que la direction de la *Gazette* a fait reproduire dans la planche 21, par les procédés de l'héliogravure, celui de ces portraits qui, rapporté par Rosellini, existe au Musée égyptien de Florence. C'est un des meilleurs spécimens existants de son espèce, un des plus vierges de toute retouche moderne, par suite un de ceux qui peut le mieux donner l'idée du style et du faire communs à tous. Il est exécuté sur une très-mince planchette de bois de sycomore, qui a reçu d'abord une impression à la cire, et le chimiste Migliarini y a constaté l'emploi certain d'un procédé encaustique où les couleurs ont été appliquées avec un mélange de cire et de résine, dont le blanc d'œuf était probablement le dissolvant.

Le portrait, d'un caractère bien individuel et marqué du cachet du type des races orientales, représente une jeune fille dans les veines de laquelle le sang grec devait se mêler au sang syrien ou arabe plutôt qu'au sang indigène égyptien, qui s'est si bien conservé chez les fellahs de nos jours. Dans le style de cette peinture, dans la manière d'y interpréter la nature, en particulier dans le dessin de la bouche et des yeux, il y a un acheminement très-sensible et tout à fait remarquable vers le type presque immuable et le style général des figures dans l'art byzantin. Les mêmes caractères, plus ou moins accentués, se remarquent dans tous les morceaux de la même classe. Il semble d'après des indices assez probants qu'il y ait eu sous l'Empire, surtout au deuxième et au troisième siècle, dans la peinture grecque, une école particulière, syro-égyptienne, d'où la peinture de Constantinople, à ses débuts, procéderait en grande partie. C'est à cette école que se rattacheraient nos portraits des momies gréco-égyptiennes. Je ne veux, du reste, qu'indiquer ce point de vue, qui réclame des études nouvelles et plus approfondies, et que je signale seulement à l'attention de ceux qui s'occupent d'histoire de l'art.

En général dans les Musées, au Louvre, à Florence ou ailleurs, les portraits du genre de celui qui est placé comme spécimen sous les yeux du lecteur, se présentent isolément, sans que l'on voie comment ils s'adaptaient aux momies. Les fellahs les en ont détachés en Égypte même, au moment de la découverte, quand ils ont mis la momie en pièces pour chercher les objets précieux qu'elle pouvait cacher sous ses bandelettes. Un seul monument nous montre la planchette du portrait encore en place, et révèle ainsi comment la représentation iconique à la grecque s'était combinée avec la donnée égyptienne de la momie. C'est une gaîne funéraire qui fait partie des collections du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale. Elle provient de Thèbes et fut acquise en 1836 de M. Édouard de Cadalvène (1).

Cette gaîne, qui date évidemment du deuxième siècle de l'ère chrétienne, était celle qui enveloppait la momie d'une jeune fille. Le cliché placé en regard de cette page la reproduit très-fidèlement, et l'intérêt qu'elle présente à tous les points de vue, aussi bien par les sujets religieux et funéraires égyptiens qui la décorent que par le portrait peint qui y est encastré, nous serviront d'excuse si nous nous arrêtons quelques moments à la décrire et à l'étudier.

Le cartonnage est recouvert d'un ciment sur lequel s'étend une couleur rouge de cinabre ; tous les ornements sont en relief et se déta-

(1) R. Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 245.
Voy. la description des objets d'or trouvés en développant cette momie, dans Chabouillet, *Catalogue général des camées*, etc., *de la Bibliothèque impériale*, nos 2741-2747.

chent dorés sur ce fond uniforme. Dans un cadre ménagé à la hauteur du visage a été encastrée la planchette de sycomore, dont il ne reste plus que la moitié et sur laquelle directement l'artiste alexandrin, sans doute établi à Thèbes, avait peint la figure de la défunte. Bien qu'une partie seulement de ce visage subsiste encore, on le peut recomposer aisément. L'œil qui demeure a toute la vivacité de la jeunesse; comme on le remarque dans toutes ces têtes gréco-égyptiennes, il n'a rien de voilé; sans pudeur, mais aussi sans effronterie, il s'ouvre tout entier et regarde fixement. Le rouge un peu sombre, qui appartient aux anciens visages égyptiens, est remplacé ici par une teinte brune. Il y a aussi, sur cette moitié de figure, ce je ne sais quoi de chaud qui annonce la jeunesse, aussi bien que le peut faire la vivacité du regard. Sur les cheveux soigneusement arrangés, qui ne pendent pas sur les épaules, mais que l'on a massés autour de la tête, paraissent quelques légères feuilles dorées. C'est le reste de la couronne d'olivier d'or dont la tête entière était ceinte.

Le visage de la défunte est encadré dans une bande dorée, en saillie et parsemée d'imitations de pierres brillantes. C'est à l'aristocratie de sa ville qu'appartenait cette jeune femme, et son père Dioscore, probablement encore en vie, n'avait rien épargné pour la beauté et la richesse de la gaîne dans laquelle il allait mettre sa fille. Sous la tête, il avait fait placer en caractères dorés :

ΔΙΟϹΚΟΡΟΥ
ЄΥѰΥΧΙ

Διοσκόρου εὐψύχει, « Fille de Dioscore, aie bon courage. »

Comme je le ferai remarquer plus tard, dans la suite de ce travail, la terreur de la

mort semble avoir été fort vive à cette époque en Égypte. A sa fille qui tombe toute tremblante dans l'hémisphère inférieur, le père a besoin de jeter une parole de réconfort : « Aie bon courage ! »

Près du visage de la fille de Dioscore sont deux sphinx, à la tête surmontée du disque solaire, et qui ne me semblent pas avoir de signification.

Les deux mains dorées, en relief, ornées de brillants, sont réunies sur la poitrine. Dans la main droite, où brille un saphir, la fille de Dioscore tient l'uræus, dont la tête est surmontée des deux cornes, du disque solaire et des deux plumes. Je pense que l'uræus a été placé là, comme les sphinx, sans qu'on ait songé à lui donner une signification bien précise. Cependant, on pourrait le rapprocher des épis que la jeune femme porte assez gracieusement dans la main gauche. Par l'uræus *enflammé*, on aurait eu l'intention de marquer la force brûlante et destructrice du soleil, le dieu de l'Égypte ; les épis représenteraient son action bienfaisante. J'avoue ne pas admettre volontiers cette hypothèse ; je n'attache aucun sens à l'uræus. Quant aux épis, ils exprimeraient, mieux que l'action salutaire de l'astre, l'idée de renaissance. Pour les Égyptiens, les chairs, on le sait, doivent *germer et refleurir*. Peut-être y faut-il encore voir une allusion à l'état des *khou* (morts glorifiés) dans l'hémisphère inférieur (1). Le chapitre 149 du *Livre des Morts* nous les dépeint la faucille à la main, coupant les moissons. Douce et charmante, la fille de Dioscore est admise à faire la moisson et à cueillir des gerbes dans les champs d'*Aalou*. Voilà ce qu'annoncent les épis que tient sa main gauche.

Depuis la poitrine de la gaîne jusqu'aux pieds, quatre scènes apparaissent. Dans la première, la momie est étendue sur le lit funèbre, qui, chez les Égyptiens, avait la plupart du temps la forme d'un lion. Anubis est près d'elle ; il a une main posée sur le corps, de l'autre il lève un vase. De tout temps Anubis, en Égypte, a été considéré comme le dieu protecteur des défunts. Plusieurs chapitres du *Livre des Morts* ont pour objet de le dépeindre dans ce rôle bienfaisant. C'est pour cela qu'à la suite de son nom, on rencontre si souvent le titre de « *tep dou-ew* », « celui qui est sur sa montagne » ; en effet, la garde de la chaîne libyque et de la chaîne arabique, où l'on déposait les momies, lui a été confiée. S'il veille sur les morts, s'il étend doucement sur eux sa main amie, il est en même temps considéré comme le dieu qui a le principal soin de l'embaumement. Par une fiction, les Égyptiens attribuaient la toilette funèbre et les parfums répandus à

(1) Les statuettes funéraires représentent l'Osiris avec le sachet à semailles et les instruments de labourage. Elles le veulent peindre à l'état d'agriculteur dans l'Élysée égyptien.

la main des dieux et des déesses (1). Anubis a, dans cette fonction, la première place. Aussi à son titre de *tep dou-ew* joint-il souvent celui de « l'embaumeur ». Dans la partie religieuse de la *stèle du collier d'or*, beau monument de la XVIIIe dynastie qui appartient au Louvre, on lit ce souhait en faveur du défunt : « Que fasse à lui Anubis l'embaumement. » Je pense que le vase levé d'une main par Anubis, sur la gaîne de la fille de Dioscore, est un vase de parfums. Il marque le bon embaumement, la bonne toilette funèbre faite par le dieu, et qui empêchera le corps de la jeune femme de se dissoudre.

Je me permettrai de faire remarquer qu'à l'époque gréco-égyptienne, les représentations d'Anubis veillant sur la momie sont plus fréquentes que dans les temps antérieurs. Sur un grand drap mortuaire, peint comme un tableau, que possède le Musée égyptien du Louvre, un beau jeune homme, un adolescent, est soutenu par les mains d'Anubis, dont la tête de chacal et toute l'attitude ont une grande expression de bonté. Il semble qu'il y ait eu dans cette société une peur toute particulière de la mort, et qu'on ait voulu se rassurer contre elle en multipliant les images du dieu protecteur dont la sollicitude entoure les défunts.

De chaque côté du lit funèbre sur lequel veille Anubis, paraissent Isis et Nephthys, « les deux pleureuses et les deux couveuses ». Isis, à droite, avec ses mamelles, se distingue de sa sœur. Chacune d'elles tient d'une main la bandelette funéraire, et de l'autre semble protéger la défunte.

Le chapitre 151 du *Livre des Morts* nous représente de même les deux déesses avec Anubis. Là tous les trois sollicitent la momie à la résurrection. « Isis a dit : « Je suis venue avec des souffles; je suis venue pour te protéger, je donne des souffles à ta narine.... Osiris N. » Anubis, qui est dans la salle, a dit : « J'ai placé mes deux bras sur toi, Osiris N., pour le bien de te faire vivre. » Nephthys a dit : « Éveille-toi, Osiris N (2). » Ici, leur présence près de la momie de la fille de Dioscore n'est-elle pas une promesse de réveil? Ce sont les trois formes divines qui président à la résurrection, comme le marque le livre sacré.

La seconde scène, un peu mutilée, offre une particularité curieuse. Isis, assise sur un siége, présente sa mamelle à un jeune veau. Il est rare que le fils d'Isis (Horus) se montre sous cette forme (3), qui

(1) G. Maspéro, *Mémoire sur quelques papyrus du Louvre : le Rituel de l'embaumement.*

(2) Par une assimilation au dieu des Enfers, mort lui-même et ressuscité, tous les défunts sont qualifiés d'Osiris.

(3) La déesse à forme humaine, allaitant son fils divin sous la figure d'un veau, est un type de représentation qui se rencontre plutôt sur les monuments des arts asiatiques; voy. Longpérier, *Bullet. archéol. de l'Athenæum français*, 1855, p. 24, pl. II; F. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 203. — Aux exemples signalés par

s'explique du reste aisément. Isis-Hathor, aux douces et fortes mamelles, a pour symbole la vache. Si la *grande nourrice* prend cette figure, on peut bien donner au jeune Horus celle du veau, suspendu au sein qui l'allaite. Il y a là un symbole de ce moment où les défunts, ressuscités et rajeunis, comme le soleil au matin (Horus), puisent au sein d'Isis une vie nouvelle et divine.

De chaque côté du groupe d'Isis allaitant le jeune veau, se présentent deux des quatre génies funéraires, Kebsenouew, à tête d'épervier, et Tiaoumautew. C'est une tête de chacal, comme Anubis, que devrait porter Tiaoumautew. A cette époque, où la confusion se fait dans les connaissances mythologiques et où, parfois, on ne comprend plus guère les idées qui s'attachent aux anciens symboles, il n'est pas étonnant de voir à Tiaoumautew le bec d'ibis qui distingue le dieu Thoth. Chacun des deux génies funéraires porte d'une main la bandelette funéraire. Ce sont les génies fils d'Osiris, qui, en effet, la tiennent presque toujours.

Dans la troisième scène, Isis est encore là, allaitant non plus un veau, mais le jeune Horus, sous la forme d'un tout petit enfant. Tous deux sont dans une barque et au milieu de lotus. Fleur de printemps, marque de vie rajeunie, le lotus est la fleur aimée d'Horus, celle sur laquelle souvent on le représente accroupi. Près du groupe se tiennent debout deux génies funéraires, Hapi, dont la tête de cynocéphale se dessine à peine, et Amset, à qui l'on donne d'ordinaire une figure humaine. Tout ce qui peut protéger la fille de Dioscore est bien groupé là sur sa gaîne. Isis et Nephthys, Anubis, les quatre génies funéraires. Aimable jeune femme, elle peut bien reposer en paix, et attendre la vie nouvelle que lui promet le groupe d'Isis allaitant Horus. En ce temps où la vieille Égypte s'en va, où ses dieux sont si mal connus, on a cependant retenu bien distinctement ce qui parle de la résurrection et de l'existence d'outre-tombe.

Cette préoccupation de revivre dans l'hémisphère inférieur s'accuse encore bien nettement par la quatrième et dernière scène. Sous la forme d'épervier, l'âme humaine est représentée planant au-dessus du corps. C'est la vignette du chapitre 89 du *Livre des Morts*, qui a été reproduite sur la gaîne de la fille de Dioscore. A la place de ce je ne sais quoi d'indistinct, qui ressemble à un crochet ou à une griffe, l'âme, dans la vignette des papyrus d'une meilleure époque, présente à la momie étendue, dans la grande immobilité, la croix ansée (*ankh*), emblème de vie. Très-expressive par elle-même, la vignette le devient

ces deux savants, il faut ajouter un ivoire de style égyptisant, qui, dans le XVIIe siècle, faisait partie des collections du cardinal Carpegna Buonarroti. *Medaglioni antichi*, p. 70), et qui paraît plutôt phénicien qu'égyptien.

encore davantage, si on lit le texte qu'elle précède. En voici, du reste, la traduction dans sa partie importante. Chapitre « que se joigne l'âme à son corps, dans le *Nouter-Kher* (1). ..... O dieux! remorquant la barque du Seigneur des millions d'années..... vous qui faites approcher les âmes vers les momies..... que mon âme soit avec ses chairs..... qu'elle ne soit point retranchée, qu'elle ne soit pas séparée de son corps éternellement. Pour celui qui saura ce chapitre, il n'y aura point de séparation de son corps. Son âme ne sera point séparée de son corps, dans le vêtement de vérité pour toujours. » Ces paroles du chapitre 89, avec cette croix ansée que l'âme tend au corps étendu, marquent bien pour celui-ci, dans la pensée égyptienne, une vie nouvelle à laquelle un jour il doit s'éveiller. Le visage charmant de la fille de Dioscore refleurira. C'est ce que lui promet la représentation de la quatrième scène.

Entre les deux pieds, qui sont en relief et dorés, paraît un rameau, également doré, qui s'échappe d'un long vase; que représente-t-il? Il peut se faire qu'il ait été mis à titre de simple ornement. Cependant, en le voyant, on songe à ces rameaux qui poussent sur les momies, et qui marquent la fécondité du sarcophage et le reverdissement, la vie nouvelle dont les corps doivent être doués. En tête de son livre sur *le Dogme de la résurrection*, M. Pierret a donné l'image de « l'Osiris germant »; étendu, immobile, il pousse des tiges vertes. Sur la gaîne de la fille de Dioscore, si pleine des idées de résurrection, le rameau peut être un reste de l' « Osiris germant ».

Quant aux deux uræus, dont l'un est fort mutilé, je n'ose, sur eux, proposer une explication; cependant, je dois dire que parfois il m'a semblé, comme dans le *Papyrus de Luynes*, curieux document en grande partie composé de tableaux figurés, qui fait également partie des collections du Cabinet des médailles et que j'ai étudié dans un travail spécial, que les deux uræus placés de chaque côté du lit funèbre pourraient bien représenter, non pas, ainsi qu'on l'a prétendu, une des deux parties de l'Égypte, mais les deux déesses Isis et Nephthys. Ai-je besoin d'ajouter qu'ici je ne donne que d'une manière très-hypothétique cette explication?

Bien que la *Gazette archéologique* soit principalement consacrée à l'étude des antiquités classiques, j'ai pensé que ces explications, empruntées au domaine spécial de l'archéologie égyptienne, y trouveraient naturellement leur place, à propos d'un monument qui participe à la fois des deux civilisations, gréco-romaine et égyptienne, et de leurs arts à toutes deux.

E. LEDRAIN,

Prêtre de l'Oratoire.

(1) Mot à mot, « le dessous sacré »; c'est le nom égyptien de la région inférieure et funèbre.

LA VÉNUS DE L'ESQUILIN ET LE DIADUMÈNE DE POLYCLÈTE.

(Planches 23 et 24.)

Le nom de *Vénus de l'Esquilin* paraît déjà consacré pour la statue en marbre de Paros conservée au nouveau Musée du Capitole, que le burin de M. Szretter a très-heureusement gravée dans notre planche 23 (1), et qui fut découverte en 1874, avec d'autres sculptures du plus grand mérite (2), dans les travaux de la place Victor-Emmanuel, sur l'emplacement antique des jardins d'Ælius Lamia (*Horti Lamiani*), devenus ensuite impériaux (3). Cette statue, au moment même de sa découverte, a été vantée au-delà de son véritable mérite et saluée avec un enthousiasme exagéré par les organes les plus importants de la presse. A en croire les lettres adressées de Rome au *Times* et à la *Gazette d'Augsbourg* (4), elle n'aurait été rien moins que destinée « à venir se placer à côté des plus belles représenta- « tions plastiques de Vénus que nous possédons déjà et que tout le monde connaît. « Loin de frapper les sens, disait-on, la Vénus de l'Esquilin n'éveille chez celui « qui la contemple que l'admiration pour l'artiste inconnu qui a produit quelque « chose de si idéal... Le sculpteur qui a si magistralement dominé son sujet et « produit tant d'effet avec des moyens si simples, doit être compté parmi les « plus éminents de l'antiquité..... Malgré quelques légers défauts, il faut convenir « que c'est un ciseau magistral, et sans doute un ciseau grec, qui a travaillé ce « marbre éclatant. »

Lorsque l'on écrivait ces dithyrambes, la statue était encore chargée d'une partie des souillures du sol qui l'avait dérobée aux regards pendant de longs siècles. Aussi, le correspondant de la *Gazette d'Augsbourg* espérait encore « qu'en la dé- « barrassant de la terre qui y était adhérente, le nom de l'artiste, inscrit dans « quelque coin, apparaîtrait et permettrait de saluer la Vénus esquiline comme une « œuvre grecque originale. » Mais, une fois le marbre exposé à tous les regards dans une des salles du Capitole, quand on put l'examiner de près et à loisir, on rabattit beaucoup de ce premier enthousiasme. Le jugement réfléchi ne fut plus

(1) Voy. dans le *Bullettino della Commissione archeologica municipale* de Rome, 1875, pl. III et IV, des lithophotographies de cette statue sous trois aspects différents, et, pl. V, une restitution dessinée par M. Gregorio Mariani.

(2) Elles ont été toutes publiées dans l'année 1875 du même Bulletin : pl. I et II, buste de Commode en Hercule ; pl. IX et X, deux statues de Muses ; pl. XIV et XV, deux figures de Tritons, à mi-corps.

(3) C'est sur le territoire des mêmes jardins et presque au même endroit que furent plus anciennement exhumés l'admirable peinture des *Noces Aldobrandines*, les statues des Niobides, le groupe des Lutteurs de la Tribune de Florence, le Discobole du palais Massimo et nombre d'autres marbres de grand mérite qu'énumère Nibby : *Roma nell' anno* 1838, t. II, p. 323 et s.

(4) Celle-ci a été reproduite dans la *Revue archéologique* de mars 1875, p. 194 et s.

aussi favorable à la nouvelle statue. Un article court, mais fort judicieux, publié dans la *Revue archéologique* d'avril 1875 (1) sous la signature T. H., présente les choses au véritable point de vue.

« Le travail ne trahit guère moins l'inexpérience qu'il ne révèle le talent de « l'artiste. Certaines parties prouvent une imitation servile et mal entendue du « modèle; par exemple, la forme disgracieuse de la poitrine, saillante et bombée, « la largeur des épaules, la ligne profonde qui, du nombril aux seins, coupe « le corps en deux moitiés. » J'ajouterai à ces traits les défauts caractérisés du galbe des jambes, la forme déprimée du mollet, la lourdeur et l'engorgement des malléoles. « Cependant, continue l'écrivain que je me plais à citer, la vie « manque à cette figure. Elle est froide, lourde et sans souplesse. Sur la chair, « uniformément ronde et comme gonflée, rien n'indique la présence des muscles « qui la soutiennent et les plans divers qu'ils dessinent; rien ne distingue les « parties molles des parties fermes, le ventre, par exemple, des jambes. La pose a « de la raideur, le corps est droit et presque cambré; quelques détails, au con- « traire, sentent la recherche : la tête est maniérée, la bouche pincée; les oreilles « sont d'une petitesse excessive. Les accessoires sont traités à la fois avec minutie « et avec lourdeur. Tout cela n'empêche pas que la statue ne plaise par une grâce « peut-être un peu mièvre, par une naïveté peut-être un peu gauche, par la « beauté du marbre transparent et coloré de reflets dorés. »

On ne songea plus dès lors à voir dans la statue de l'Esquilin une œuvre grecque originale; ses plus chauds admirateurs se bornèrent à la considérer comme une copie romaine de valeur secondaire, mais exécutée d'après un modèle hellénique de la grande époque. C'est la thèse qu'a soutenue dans un remarquable mémoire mon savant ami M. Carlo Lodovico Visconti (2). Il va même jusqu'à déterminer quel est l'original dont nous aurions ici la copie; ce serait, suivant lui, la statue de Vénus nue, considérée comme un des chefs-d'œuvre de Scopas, dont l'exécution avait précédé celle de l'Aphrodite Cnidienne, et que l'on conservait à Rome dans le temple de Brutus Callaicus, auprès du cirque Flaminien (3).

Je regrette fort de ne pouvoir me ranger à l'opinion d'un archéologue dont je prise très-haut l'érudition et l'expérience monumentale, acquise à si bonne école auprès de son vénérable oncle, M. le baron P.-E. Visconti. Mais il me semble que l'on devra chercher les imitations, non encore déterminées, d'une statue aussi célèbre que la Vénus de Scopas, dont Pline disait *quemcumque locum nobilitatura*, parmi les types d'Aphrodite nue, différents de celui créé par Praxitèle, dont nous possédons des répétitions multipliées, plutôt que dans une statue dont la composi-

(1) P. 264 et s.

(2) *Di una statua di Venere rinvenuta sull' Esquilino*, dans le *Bullettino della Commissione municipale*, 1875, p. 16-28.

(3) Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 5, 4; cf. Brunn, *Gesch. der griech. Kunstl.*, t. I, p. 321.

tion reste jusqu'à ce jour absolument isolée (1). Surtout je ne saurais retrouver, dans la Vénus de l'Esquilin, aucun écho, même éloigné, des caractères propres à l'art de Scopas et de son école, tels que nous les connaissons aujourd'hui d'une manière si précise par les fragments de sculptures du Mausolée, tels qu'ils transparaissent encore sous des copies notablement postérieures dans l'Apollon Palatin du Vatican et dans les Niobides de Florence (2). Je crois être sûr qu'ici mon impression personnelle ne sera pas démentie par l'homme de l'Europe qui connaît le mieux, qui a étudié avec le plus d'amour les débris parvenus jusqu'à nous de l'école de Scopas et leur style, je veux dire par M. Newton.

J'ai même peine à admettre que la statue de l'Esquilin soit une copie de quelque œuvre grecque de la grande époque. Je crois y reconnaître, au contraire, et ce sentiment est aussi celui de M. Helbig, l'empreinte des caractères de la sculpture éclectique qui florit dans les environs de l'époque d'Auguste. Il y a dans cette figure, comme nous le remarquions tout à l'heure, des détails trop directement empruntés au modèle vivant, qui en trahissent une imitation trop servile et qui s'écartent trop des formes préférées par les maîtres des grands siècles, pour laisser admettre que l'artiste ait suivi les traces de l'un d'entre eux. Dans ces particularités, dans la gaucherie un peu naïve avec laquelle le sculpteur s'est attaché à rendre ce que lui donnait la nature, je crois sentir un accent de spontanéité, qui donne plutôt l'idée d'un essai de création nouvelle et originale par quelqu'un des sculpteurs, et non des plus habiles, de l'école éclectique.

Ce qui me frappe par-dessus tout dans cette Vénus de l'Esquilin, c'est l'exact parallélisme de la composition, du sujet, de la pose et du mouvement de la figure

(1) Je ne connais à y comparer qu'une statuette de terre-cuite, provenant de la Sicile, qui faisait autrefois partie de la collection Durand (Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 619, n° 1390; il semble que ce soit la figurine indiquée par une désignation sommaire dans le *Catalogue Durand* sous le n° 1633). Le mouvement en est très-analogue, mais inverse. Pourtant, si les mains telles que les donne le dessin de Clarac n'étaient pas de restauration moderne, Vénus, dans cette terre-cuite, n'attachait pas encore la bandelette autour de ses cheveux comme dans la statue de l'Esquilin; elle l'élevait seulement à la hauteur de la tête pour l'y enrouler ensuite, comme dans une statuette de marbre autrefois de la collection Pourtalès (*Catal. Pourtalès*, n° 116; Clarac, pl. 619, n° 1390 B).

(2) Il est à Rome une statue que je n'hésite pas à attribuer directement à l'école de Scopas et qui suffit à donner une bonne idée de son style; c'est la figure mutilée d'une des filles de Niobé, provenant de la Villa Adriana, qui porte au Vatican le n° 176 dans le corridor Chiaramonti (n° 174 dans le catalogue donné par Gerhard au t. II, 2e part., de la *Beschreibung der Stadt Rom* de Platner). Sans avoir la valeur des fragments de Londres ni de la Victoire de Samothrace de notre Musée du Louvre, c'est un morceau dans lequel on sent encore d'une manière incontestable le ciseau des élèves directs du maître, et dont l'exécution se rapproche surtout de celle des Néréides du tombeau de Xanthus au Musée Britannique; l'accent de la composition originale de Scopas y reste avec une saveur qui n'existe plus chez les Niobides de Florence. La *Gazette archéologique* publiera dans un de ses prochains numéros une reproduction photographique de cette belle statue, qui n'a pas encore été classée à son véritable rang.

avec le *Diadumène* de Polyclète (1), dans les copies en marbre que nous en possédons (2), et dans le bas-relief du Vatican qui le retrace sur le cippe funéraire d'un personnage du nom de T. Octavius Diadumenus (3). L'analogie est si étroite, si parfaite, que je ne puis m'empêcher de croire que la statue du nouveau Musée du Capitole est due au désir d'un artiste de créer un pendant féminin à quelque répétition de cette figure fameuse. Pour s'en convaincre, il suffira de comparer à la Vénus de l'Esquilin, gravée dans notre planche 23, la planche 24, où nous avons fait reproduire, dans les dimensions de l'original, le beau bronze grec faisant partie du legs du vicomte de Janzé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, qui offre un exemple du type classique du *Diadumène*, supérieur à toutes les copies en marbre de grandes proportions que l'on en connaît jusqu'ici, de même qu'il est d'une date plus ancienne (4). L'origine que j'attribue ainsi à la création de la statue découverte dans les Jardins de Lamia, permet de se rendre compte tout naturellement des deux particularités principales, et en apparence contradictoires, que présente ce marbre : d'un côté une influence des formes individuelles du modèle, rare au même degré dans les sculptures antiques, de l'autre, une affectation d'archaïsme dans la raideur de la pose et dans le travail sec et minutieux des cheveux, qui a frappé tout le monde à la vue de l'original. En cherchant à faire un pendant à l'un des chefs-d'œuvre les plus renommés du maître argien, l'artiste avait dû nécessairement s'ingénier à rappeler sa manière dans l'exécution des détails, aussi bien que les lignes essentielles de sa composition ; or, le rendu particulier des cheveux, encore conforme aux traditions de l'ancien style,

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19 ; Lucian., *Philopseud.*, 18 ; voy. Brunn, *Gesch. der griech. Künstl.*, t. I, p. 214, 224 et 227.

(2) Voici l'indication de celles qui me sont connues :

A. Statue découverte dans les Thermes de Caracalla, autrefois à la Villa, puis au Palais Farnèse, actuellement au Musée Britannique : *Insigniores statuarum Urbis Romae icones*, pl. 74 ; Cavalieri, *Ant. stat. Rom.*, pl. 97 ; Winckelmann, *Werke*, t. IV, pl. II, A ; Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti*, t. V, p. 83 ; Gerhard, *Ant. Bildw.*, pl. LXIX ; O. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst.*, t. I, pl. XXXI, n° 136 ; Clarac, pl. 858 C, n° 2189 A.

B. Statue trouvée il y a peu d'années à Vaison, dans les ruines du théâtre, maintenant au Musée Britannique : *Bullet. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1873, pl. à la p. 172.

C. Statue exhumée des ruines du palais impérial de Portus Romanus avec une série d'autres figures athlétiques, aujourd'hui dans le Musée du prince Torlonia à la Lungara ; la pose des bras s'écarte assez sensiblement des autres répétitions du même type, mais je n'ai pas pu y consacrer un examen assez prolongé pour discerner complètement ce qui est de restauration moderne.

D. Torse trouvé en 1826 à la Villa Lucidi, entre Frascati et Monte Porzio, conservé dans le vestibule du casin de la Villa Borghèse : *Beschreibung der Stadt Rom*, t. III, 3e part., p. 233.

(3) N° 7 dans le Vestibule rond du Belvédère : Maffei, *Mus. Veron.*, p. CCLXXVI, 2 ; *Beschreib. d. St. Rom*, t. II, 2e part., p. 122.

(4) L'ensemble de la figure est dans ce bronze d'un aspect moins τετράγωνος (pour se servir de l'expression même des anciens) que dans la statue Farnèse, le mouvement plus libre et plus vivant ; on y a prononcé davantage le *hanchement* qui fait porter le poids du corps sur une jambe, disposition que, d'après Pline (*Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19 ; cf. Sillig, *Catal. artif.*, p. 366), Polyclète avait le premier introduite dans les statues.

était un des traits caractéristiques du style de Polyclète (1), et, en même temps, l'un des plus faciles à imiter.

Mais il serait difficile d'admettre qu'une statue ainsi conçue en pendant d'une figure d'athlète, telle qu'était le *Diadumène*, pût avoir été, dans la pensée du sculpteur, une image divine, une Aphrodite; ce devait être une simple femme rajustant sa coiffure en sortant du bain. Il suffit de parcourir les recueils de vases peints ou de pierres gravées pour s'assurer que la femme nue, pendant, avant ou après le bain, est un motif que l'art antique s'est souvent complu à traiter pour lui-même, sans chercher à en faire toujours une Vénus. Pourquoi n'en serait-il pas de même dans les œuvres de la statuaire? A mon avis, la figure trouvée sur l'Esquilin ne présente aucune recherche d'idéal divin. La fidélité naturaliste avec laquelle le sculpteur s'y est attaché à reproduire un modèle vivant qui était loin d'être parfait, éveille plutôt l'idée d'une femme terrestre, d'une baigneuse, que celle d'une déesse. Il y a dans cette statue un accent iconique incontestable. Elle s'éloigne des formes consacrées par les Vénus, de cet idéal de beauté gracieuse et sensuelle que tout le monde connaît à tel point que M. C.-L. Visconti a pu trouver là un argument pour croire que son original devait remonter à une époque antérieure à la fixation définitive du type d'Aphrodite par Praxitèle.

Les statues-portraits des courtisanes célèbres ont tenu dans les œuvres de la sculpture grecque une place considérable. Tatien (2) nous renseigne amplement à cet égard, car il y a trouvé une riche matière à invectives contre l'immoralité de la société antique. Parmi les statues de ce genre que l'on signale, nous pouvons citer celles d'Évanthé ou Évadné, par Callistrate (3), de Glycère, par Hérodotos (4), de Laïs, par Turnos (5), de Néère, par Calliadès (6), et de Panteuchis, par Euthycrate (7). Hérodotos avait fait une statue de Phryné (8) et Praxitèle deux de la même courtisane (9); on en voyait une à Thespies (10), l'autre, dorée, et que le philosophe Cratès appelait « le trophée de l'incontinence des Grecs », à Delphes, où Phryné l'avait dédiée elle-même (11). En outre, une autre figure fameuse de Praxitèlè est appelée par Pline (12) *Meretrix gaudens*, et passait encore pour représenter Phryné (13). Enfin, il faut ranger dans la même classe une quatrième statue, exécu-

(1) Friederichs, *Der Doryphor der Polykleitos*, p. 4.

(2) *Orat. ad Graec.*, 53-56.

(3) Tatian., 55; voy. Brunn, *Gesch. d. griech. Künst.*, t. I, p. 536.

(4) Tatian., 53; voy. Brunn, t. I, p. 391.

(5) Tatian., 55; voy. Brunn, t. I, p. 299.

(6) Tatian., 55; voy. Brunn, t. I, p. 399.

(7) Tatian., 53; voy. Brunn, t. I, p. 410 et 431.

(8) Tatian., 53; voy. Brunn, t. I, p. 391.

(9) Tatian., 53; voy. Brunn, t. I, p. 342 et 345.

(10) Pausan., IX, 27, 4.

(11) Plutarch., *De Pyth. orac.*, 15; Athen., XIII, p. 591; Pausan., X, 14, 5.

(12) *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19; voy. Brunn, t. I, p. 343 et 355.

(13) On a cru en retrouver une répétition presque contemporaine dans la partie supérieure d'une statue de femme, de travail grec des grands siècles, conservée à Oxford parmi les marbres d'A-

tée par Praxitèle, celle que l'on désignait par le nom bien significatif de Σπιλουμένη, « la Souillée (1) », et que Tatien cite comme un exemple de scandale.

Il est, je crois, assez facile de se faire une idée de ce que pouvaient être ces statues de courtisanes, en se les représentant pareilles aux images ordinaires d'Aphrodite, mais avec un caractère moins idéal, une ressemblance individuelle et un accent de portrait dans les formes du corps comme dans les traits du visage. Certes, le maître qui représentait Phryné ne pouvait songer à dérober sous un voile aucune de ces beautés secrètes qu'Hypéride avait découvertes aux regards de l'Aréopage, comme le moyen le plus éloquent de défense de sa cliente (2). Les peintures de vases et les terres-cuites abondent en représentations d'un caractère indécis, qui laissent en suspens sur la question de savoir si ce sont des Vénus ou de simples courtisanes. Sans l'inscription explicative et formelle du nom de la fameuse courtisane de Corinthe, ce n'est pas *Laïs*, c'est une Aphrodite au bain que l'on aurait reconnue dans un charmant petit camée grec du Cabinet des médailles (3), dont nous plaçons ici un croquis agrandi (4) ; la statue de Turnos la représentait peut-être de cette façon.

L'équivoque que nous signalons dans ces représentations, entre la courtisane et la déesse au culte de laquelle elle était consacrée, cette équivoque était certainement voulue et cherchée par les artistes anciens. Aphrodite n'est pas seulement la déesse que les femmes de

rundel et signalée pour la première fois par M. Newton à l'attention des savants : voy. Ch. Lenormant, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 60.

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19 ; Tatian., 56. — Il n'y a aucune nécessité de substituer à ce nom celui de Ψελιουμένη, comme l'ont proposé quelques savants.

(2) Athen., XIII, p. 590.

(3) Chabouillet, *Catal. général des camées, etc. de la Bibliothèque impériale*, nº 3195. — Panofka en a donné antérieurement une gravure, sans préciser si c'était un camée ou une intaille (*Tod der Skiron*, pl. IV, 9, Berlin, 1836) ; il la qualifie de « gemme déjà publiée », mais je n'ai pas su retrouver où avait pu avoir lieu cette première publication.

(4) Il m'a paru intéressant de placer ici la tête, très-exactement grossie à la loupe, de la figure de femme représentée sur ce camée en regard de celle du personnage que, sur un vase peint de la Cyrénaïque (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XLVII), mon père proposa jadis d'expliquer par *Lais* (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 391-405). Il y a entre les deux une étroite analogie, et sans y chercher une ressemblance iconographique absolument précise, qu'il serait difficile d'admettre

sur un vase peint, on peut dire que le céramographe a bien reproduit un type caractérise de nature féminine, que le camée nous montre avoir été celui que l'on attribuait à Lais. C'est ce même type plantureux que nous voyons donné à la figure d'une femme nue au bain sur un autre vase peint (Tischbein, t. II, pl. XXXVI, éd. de Florence ; t. II, pl. XV, éd. de Paris ; *Él. des mon. céramogr.*,

semblable profession honorent comme leur protectrice; elle est elle-même Ἑταίρα (1), Πόρνη (2), et toute une catégorie de ses surnoms se rattache à cet ordre d'idées (3). Aussi, les courtisanes, malgré l'infamie de leur métier, étaient-elles, dans les idées des Grecs, des personnes sacrées, non-seulement des hiérodules, mais des images terrestres de Vénus (4); il y a autre chose qu'une expression vague et banale dans la qualification de θνητὴ Κυθέρεια appliquée à Laïs par Antipater de Sidon (5). C'est donc tout naturellement que Phryné, sortant des eaux de la mer aux yeux des Athéniens émerveillés, sur la plage de la baie d'Éleusis, devint l'Anadyomène d'Apelle (6). De même, on disait qu'une des Vénus de Praxitèle était le portrait exact de la courtisane Cratina, ou, suivant d'autres, de Phryné (7). Cette confusion trouve son expression la plus complète et la plus caractérisée dans le domaine de l'art statuaire par le type de la Callipyge, qui est bien plus une hétère qu'une divinité.

Il est vrai qu'il y a bien loin de la sensualité provocante, et tournant à l'obscénité, de la Callipyge, à la gravité très-marquée qui prédomine, à défaut d'idéal, dans la statue de l'Esquilin, et qui enlève à sa nudité toute intention d'appel aux sens. C'est une statue des plus chastes, si elle me semble fort peu divine. Mais je

t. IV, pl. XII), dont les deux faces semblent présenter l'opposition de la courtisane fière, dédaigneuse et avide, avec la courtisane facile d'accueil pour tous, bon enfant, s'il est permis d'employer ici cette expression familière, en même temps que celle de la beauté sèche et nerveuse, en regard de la beauté grasse et molle. On sait combien cette dernière opposition plaisait au goût des artistes anciens. Panofka (*Zur Erklärung der Plinius*, Berlin, 1853, p. 15) l'a très-heureusement signalée dans les deux figures peintes d'Atalante et d'Hélène, nues toutes deux, et sans doute au bain, qui se faisaient pendant au temple de Junon à Lanuvium (Plin., *Hist. nat.*, XXX, 3, 6). Je la retrouve encore entre les deux femmes nues qu'un vase peint nous montre, se lavant ensemble dans une grande vasque ou *luterion* (Tischbein, t. IV, pl. XXVIII, éd. de Florence; t. III, pl. XLV, éd. de Paris; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XIII).

La tête de la Laïs du camée de la Bibliothèque Nationale est fort différente de celle que, sur une monnaie de cuivre de la colonie romaine de Corinthe, on a regardée jusqu'ici comme un portrait de la célèbre courtisane (Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 239; Visconti, *Iconographie grecque*, pl. XXXVII, nº 2). Mais j'ai les doutes les plus sérieux sur la réalité du caractère iconique de cette dernière tête; elle me paraît plutôt idéale, et si on la rencontre (Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 169, nº 163) avec un revers représentant le tombeau de Laïs tel que le décrit Pausanias (II, 2, 4), elle se répète également sans modification avec des revers tout autres et fort variés (Mionnet, t. II, p. 169 et s., nºˢ 162 et 164-167). C'est donc plutôt celle de l'Aphrodite de Corinthe.

(1) Hesych., *s. v.*

(2) Athen., XIII, p. 572.

(3) Engel, *Kypros*, t. II, p. 379 et s.; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 372, 6; Preller, *Griech. Mythol.*, 2ᵉ éd., t. I, p. 288.

(4) Engel, *Kypros*, t. II, p. 348; Ch. Lenormant, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 62.

(5) Brunck, *Analect.*, t. II, p. 28.

(6) Athen., XIII, p. 590.

L'Aphrodite Anadyomène d'Apelle a donné lieu récemment à des discussions savantes et pleines d'intérêt, entre M. Stephani (*Compte-rendu de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg*, 1870 et 1871, p. 71 et s.), d'une part, de l'autre M. Th. Schreiber (*Archæol. Zeit.*, 1875, p. 109 et suiv.) et M. O. Benndorf (*Mittheilungen der archæologischen Institutes in Athen*, t. I, p. 50-66).

(7) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 35; Arnob., *Adv. gent.*, VI, 13.

ne me suis étendu sur les exemples qui précèdent que pour montrer qu'il faut se garder de tenir indistinctement pour des Vénus toutes les statues de femmes nues que la sculpture antique nous a léguées.

Le marbre qui fait l'un des principaux ornements des nouvelles salles du Capitole est trop chaste pour que l'on y voie une des statues-portraits de courtisanes, dont je viens de parler; il me semble trop peu idéal pour être une déesse, mais, en même temps, on pourrait y trouver trop de gravité pour une simple représentation tirée de la vie réelle. Peut-être donc faudrait-il admettre que le sculpteur a voulu y représenter quelque héroïne de la Fable, ou bien quelque personnage célèbre des fictions érotiques et romanesques, dont les artistes commençaient à s'inspirer sous l'influence de l'école littéraire alexandrine. Les exemples des figures d'Atalante et d'Hélène, dans les peintures du temple de Junon Lanuvienne (1), du scarabée étrusque (2) et de la cylix encore inédite de la collection de Luynes, au Cabinet des médailles, où l'on voit Atalante se baignant avant sa lutte avec Pélée, prouvent que, de bonne heure, on figura certaines héroïnes nues et au bain, exactement comme Aphrodite.

C'est ici que je crois nécessaire d'appeler l'attention sur les accessoires tout particuliers qui accompagnent la statue de l'Esquilin et devaient contribuer à en préciser le sujet; ils sont trop originaux pour qu'on n'y attache pas une réelle importance. A la droite de la figure de femme, près de ses pieds, est l'hydrie sur laquelle elle a déposé son vêtement; c'est ce que l'on voyait déjà dans l'Aphrodite Cnidienne de Praxitèle (3), c'est l'accessoire obligé de presque toutes les statues de Vénus sortant du bain ou y entrant. Mais ici l'artiste a donné à ce vase une forme que nous ne lui voyons dans aucun autre exemple connu. Son galbe en balustre, les feuilles d'eau qui le garnissent et en forment la décoration tout autour, ont un accent égyptien des plus caractérisés, qu'on n'y a certainement pas donné sans intention. Et cette intention est encore plus nettement précisée par le serpent qui s'enroule autour du vase. Ce n'est pas un ophidien banal ni une murène, comme

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXX, 3, 6.

(2) Panofka, *Zur Erklärung der Plinius*, planche nº 6. — A l'occasion de cette pierre, nous relèverons une inexactitude qui s'est glissée dans l'article *Atalanta*, rédigé par M. Saglio pour le *Dictionnaire des antiquités* dont il dirige la publication avec tant de zèle et de succès. Il importe de signaler les quelques taches qui peuvent se rencontrer dans cet excellent ouvrage, destiné à devenir le *vade-mecum* indispensable de tous les archéologues, afin qu'elles disparaissent dans les tirages ultérieurs. Il est donc dit, en parlant de l'intaille étrusque représentant Atalante au bain, qu'« au « revers de cette pierre est gravée l'image d'Hé- « lène », assertion erronée, car l'Hélène au bain que Panofka a placée en pendant dans sa planche n'est pas autre chose qu'une composition de fantaisie, faite d'après le camée de Laïs dont nous avons donné plus haut la figure (p. 143), comme essai de restitution de la seconde des peintures de Lanuvium.

(3) Sur les principales répétitions de ce type et celles qui doivent le mieux rendre la pensée originale du maître, voy. une récente étude de M. Michaëlis, *Arch. Zeit.*, 1876, p. 145-149, pl. XII.

l'a pensé M. C.-L. Visconti ; c'est un animal parfaitement déterminé, et qu'aucun monument jusqu'ici ne mettait en rapport avec Aphrodite. A sa longueur, à la façon dont la partie supérieure de son corps se dresse en soutenant la tête et s'étale en se gonflant de manière à montrer les écailles en larges plaques qui forment en cet endroit comme une sorte de plastron, il n'y a pas à hésiter sur sa détermination : c'est l'aspic de Cléopâtre, le basilic ou uraeus, c'est-à-dire le serpent propre à l'Égypte, qui, dans ce pays, était l'emblème de la puissance des rois et des dieux. Par ces accessoires, le sculpteur a donc voulu désigner, de manière à ce que l'on ne pût pas s'y méprendre, l'Égypte comme le lieu de la scène. Si la figure qu'il a représentée est une Aphrodite, c'est une Vénus égyptienne, comme la Ξείνη de Memphis, identifiée par les uns à Hélène (1), par les autres à Séléné (2), ce qui dans le fond revient au même, ou comme celle de Naucratis, dont les fameuses courtisanes grecques de cette ville étaient les hiérodules et à laquelle on attribue une origine milésienne (3). Si c'est une héroïne légendaire, il faut en chercher une qu'on fasse vivre sur les bords du Nil.

Un proverbe antique disait : *major e longinquo reverentia;* l'effet de la disposition qu'il exprime a fait chez les Grecs prendre un caractère héroïque à des personnages orientaux appartenant à la pleine époque de l'histoire, bien postérieurs au temps où, pour les contrées helléniques, les mythes de ce genre avaient cessé de se former. Mais les Grecs n'avaient connu les noms de ces personnages qu'environnés d'une auréole de merveilleux, au milieu d'un cortége de contes des exégètes, qui leur appliquaient d'anciennes légendes divines ; et, quand il leur était possible d'en connaître la véritable histoire, leur imagination y préférait ces récits brillants, empruntés au cycle épique qui naissait chez les indigènes eux-mêmes. C'est ainsi qu'ils ont ajouté une créance si facile aux narrations fabuleuses de Ctésias, lequel n'avait fait que mettre en grec les épisodes d'une sorte de *Schah-nameh* sur les anciens rois d'Assyrie, formé dans les récits oraux des habitants des rives de l'Euphrate et du Tigre, au temps de la domination des Achéménides (4). Le dernier monarque de Ninive, se brûlant dans son palais pour ne pas tomber vivant aux mains de ses vainqueurs, s'était confondu, malgré son peu d'éloignement dans le temps, avec l'Hercule solaire de l'Assyrie dont on allumait annuellement le bûcher dans une fête solennelle (5) ; Sardanapale était devenu pour les Grecs un dieu, une forme du Dionysos oriental, comme le prouve l'inscription d'une statue célèbre

(1) Herodot., II, 112.

(2) Strab., XVII, p. 807.

(3) Voy. Engel, *Kypros*, t. II, p. 87 et 516.

(4) Voy. mon mémoire sur la *Légende de Sémiramis*, dans le tome XL des *Mémoires de l'Académie de Belgique.*

(5) O. Müller, *Sandon und Sardanapal*, dans le *Rhein. Museum für Philologie*, 1re série. t. III ; R.-Rochette, *Mémoire sur l'Hercule assyrien*, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XVII, 2e partie.

du Vatican (1). Le Crésus du beau vase du Louvre (2) n'a plus rien, pour ainsi dire, du personnage historique du dernier roi de la Lydie, détrôné par Cyrus; c'est un héros, presque un dieu (3), et ce monument nous offre ainsi le dernier terme d'une transformation de sa figure, déjà fort avancée chez Hérodote.

Ces considérations, appuyées sur des exemples monumentaux positifs, étaient nécessaires pour nous justifier par avance de songer, à propos de la statue de l'Esquilin, à un personnage qui a eu en Égypte une existence historique, à une date même relativement récente, mais qui a pris ensuite une physionomie toute légendaire, où ne reste plus rien de son histoire réelle, et qui était devenue, dès le premier siècle de notre ère, l'héroïne fameuse de fictions d'origine mythologique. Je veux parler de la belle Rhodopis.

Rhodopis a réellement existé dans le commencement du sixième siècle avant l'ère chrétienne. Elle paraît s'être appelée Doricha, et Ῥοδῶπις n'était qu'un surnom que lui avait valu son « visage de roses (4) ». Originaire de la Thrace, elle avait d'abord été esclave du Samien Iadmon (on lui donnait même Ésope pour compagnon de servitude chez ce maître); passée ensuite en possession d'un autre Samien, nommé Xanthès, elle fut installée par lui comme courtisane à Naucratis, exerçant son métier au bénéfice de son maître. C'est là que Charaxos, frère de Sapho, venu de Lesbos pour faire en Égypte le commerce des vins, la connut, devint passionnément épris d'elle et l'acheta très-cher à Xanthès pour lui rendre sa liberté. Sapho, mécontente de ce qu'elle coûtait à son frère, l'attaqua dans ses poésies. Devenue libre, Rhodopis continua son métier et devint la plus fameuse des hétères de Naucratis; dévote aux dieux de la Grèce, elle envoyait fidèlement au temple de Delphes, la dîme de ses gains (5).

Telle paraît avoir été la Rhodopis réelle; mais sa réputation de beauté avait été si grande, qu'il se forma rapidement autour de son nom une légende qui en faisait comme un type héroïque de sa profession. Dès l'époque où Hérodote visita l'Égypte, les exégètes racontaient aux voyageurs grecs que c'était Rhodopis qui avait bâti la troisième des pyramides avec les dons de ses amants pour en faire sa sépul-

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. II, pl. XLI; *Musée français*, statues antiques, t. III, pl. VIII; Bouillon, *Musée des antiques*, t. I, pl. XXVIII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst.*, t. II, pl. XXXI, n° 347; Clarac, pl. 684, n° 1602.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LIV.

(3) D. de Luynes, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. V, p. 239 et s.; Ch. Lenormant, *Ann.*, t. XIX, p. 350.

(4) Nonnus (*Dionys.*, X, 176) emploie le terme ῥοδῶπις comme épithète qualificative de la beauté du jeune Ampélos :

Ἥλικος ἡβώοντι ῥοδώπιδι θέλγετο μορφῇ.

ΡΟΔΟΠΙΣ est le nom d'une jeune fille, dans une scène d'hydrophorie, sur un vase à figures noires du Musée Britannique (*Cat. of vases in the Brit. Mus.*, n° 481). Lucien (*De saltat.*, 2) écrit Ῥοδώπη le nom de la courtisane de Naucratis. Rhodopé, Melité et Rhodocleia sont, dans une épigramme de Rufin (*Anthol. Palat.*, V, 36), trois hetères qui disputent le prix de la beauté.

(5) Herodot., II, 134 et 135; Athen., XIII, p. 596; Suid., v. Ῥοδώπιδος ἀνάθημα; Strab., XVII, p. cf. Ovid., *Heroid.*, XV, 63.

ture; le père de l'histoire traite encore ce récit de fable (1), mais, plus tard, les écrivains le relatent comme un fait hors de doute (2), et certains ajoutaient que c'étaient des rois, épris d'elle, qui avaient élevé ce fastueux tombeau à la courtisane (3). Zoëga, et après lui plus complétement Bunsen (4), ont très-ingénieusement établi l'origine de cette légende. Il existait une tradition égyptienne, relatée dans les fragments de Manéthon, d'après laquelle la troisième pyramide aurait été due à la reine Nitocris, de la sixième dynastie, « la belle blonde aux joues roses (5) », et, en effet, elle peut y avoir superposé sa sépulture à celle de l'ancien fondateur Menkéra, car cette pyramide porte les traces manifestes de deux constructions successives; les exégètes confondirent cette antique « belle aux joues roses » avec la Rhodopis de Naucratis, dont la renommée remplissait toutes les bouches. Mais, une fois en si belle voie, la légende ne s'arrêta pas là. Continuant à s'accroître, elle fit asseoir Rhodopis sur le trône d'Égypte, et c'est comme reine qu'elle la représenta se construisant la pyramide. « Un jour que Rhodopis se baignait à Naucratis, « un aigle enleva sa sandale des mains de sa servante et l'emporta dans les airs « jusqu'à Memphis, où le roi rendait la justice, assis en plein air sur son tribunal; « l'aigle laissa tomber la sandale sur les genoux du roi, lequel, ému du merveilleux « de cet événement et de la grâce du pied que révélait la chaussure, en fit recher- « cher la propriétaire par toute l'Égypte. On la découvrit enfin à Naucratis, et le « monarque en fit sa femme. » Telle était l'histoire universellement admise du temps de Strabon (6) et qu'Élien (7) raconte également.

C'est là manifestement le prototype de notre conte populaire de la pantoufle de Cendrillon. Mais ce n'est pas seulement un conte ingénieusement inventé, une simple fiction romanesque; c'est, appliqué à la belle Rhodopis, un mythe religieux originaire de l'Asie (8) et d'abord raconté d'Aphrodite. « Mercure s'éprit d'un vio- « lent amour pour la beauté de Vénus, mais, comme elle se refusait à ses désirs,

(1) Herodot., II, 134.

(2) Strabon, XVII, p. 808; Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 12, 17.

(3) Diod. Sic., I, 64.

(4) *Egyptens Stelle*, t. II, p. 237 et s.; cf. les notes de M. Wilkinson dans l'Hérodote anglais de G. Rawlinson, t. II, p. 179.

(5) Ce sont les expressions mêmes de l'extrait de Manéthon dans l'Eusèbe arménien, p. 97, éd. Mai.

(6) XVII, p. 808.

(7) *Var. hist.*, XIII, 33. — Il appelle le roi d'Égypte Psammitichos, tandis qu'Hérodote dit que Rhodopis florissait en réalité du temps d'Amasis. Cette dernière circonstance nous permet encore d'entrevoir un des points d'attache historiques de la légende. De même que l'on avait assimilé à Rhodopis la « belle aux joues roses » de la VI[e] dynastie, on a confondu l'ancienne Nitocris avec la reine femme d'Amasis, qui s'appelait également Nitocris, au témoignage des monuments égyptiens.

(8) Que la sandale d'Aphrodite, qui joue le premier rôle dans ce mythe, ait été un emblème important pour la symbolique religieuse de l'Asie, c'est ce dont on ne saurait douter quand on voit, à plusieurs reprises, la déesse élevant la sandale dans sa main, parmi les types variés des statuettes de bronze de Vénus nue de l'époque gréco-romaine, qui proviennent de Tortose (Antaradus) en Phénicie; voy. Ch. Lenormant, *El. des mon. céramogr.* t. IV, p. 109.

« il tomba dans le désespoir. Jupiter eut pitié de lui, et, comme Vénus se baignait « dans l'Achéloüs, il envoya son aigle qui enleva la sandale de la déesse et la porta « à Mercure à Amythaonie d'Égypte. Vénus, poursuivant l'aigle, tomba au pouvoir « de son amoureux, qui, par reconnaissance, plaça l'animal parmi les astres (1). »

L'application de cette légende mythologique à la belle Rhodopis fait d'elle une héroïne à demi divine, une véritable forme terrestre de l'Aphrodite « étrangère » de Memphis et de Naucratis, de celle dont on disait qu'elle « possède les bains fécondants de l'Égypte sacrée ».

Αἰγύπτου κατέχεις ἱερῆς γονιμώδεα λουτρά (2).

C'est Rhodopis, envisagée sous ce point de vue élevé, telle qu'était devenue sa physionomie dans les légendes qui avaient précisément un succès général à l'époque où je place l'exécution de la statue de l'Esquilin, c'est elle que j'y reconnaîtrais volontiers. Toutes les particularités, tous les accessoires de la figure s'accorderaient de la manière la plus heureuse avec cette interprétation. C'est au bain qu'il était naturel de la représenter, puisque c'est là que se passe le trait saillant de son histoire fabuleuse. Le vase de forme égyptienne lui convient parfaitement, et encore mieux le serpent qui s'enroule autour de ce vase. Comme symbole de la royauté, ce que connaissaient parfaitement les Grecs (3), il accompagne naturellement celle qui va devenir reine d'Égypte, comme animal de complexion essentiellement amoureuse (4), une héroïne de la beauté et de l'amour. Il est d'ailleurs l'animal sacré de la déesse de Naucratis, dont Rhodopis était la prêtresse et avec laquelle elle se confond. On ne saurait, en effet, douter qu'il s'était opéré dans le culte de cette ville une fusion entre l'Aphrodite hellénique apportée de Milet et la déesse égyptienne Ouadji, celle dont on a transcrit le nom en Bouto (5), déesse qui présidait aux pays du nord et était représentée sous la figure d'un uræus (6).

(1) Hygin., *Poet. astron.*, I, 16.

(2) Orph., *Hymn.* LV, 19. — On remarquera que le mythe, sous sa forme divine ou sous sa forme terrestre, est toujours mis en rapport avec l'Égypte. C'est à cette circonstance et à la relation établie entre le bain de Vénus et la puissance fertilisante des eaux du Nil, qu'il faut rapporter la multiplication particulière des images de Vénus nue ôtant ou remettant sa sandale (du type étudié dans la *Gazette archéologique*, 1875, p. 62) chez les Grecs de la Basse-Égypte, multiplication assez caractérisée pour être tenue comme l'indice d'une forme de culte local. De cette contrée proviennent en effet, entre autres exemples dont nous pourrions dresser une liste assez longue, la statuette autrefois possédée par Mimaut (Clarac, pl. 622 A, n° 1406 B) et l'admirable fragment, rapporté par Roussel, qui est aujourd'hui le plus précieux joyau des collections du duc d'Aremberg.

(3) Ælian., *De nat. anim.*, VI, 33 ; Horapoll., *Hieroglyph.*, I, 1 et 59-61. — De là le nom de βασιλίσκος, donné à cet animal.

(4) Ælian., *De nat. anim.*, IV, 54 ; Plin., *Hist. nat.*, VIII, 23, 35.

(5) Steph. Byz., v. Βουτώ. — D'après Hérodote (II, 155), il fait de cette déesse une Latone.

(6) Pierret, *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, p. 398 ; J. de Rougé, *Monnaies des nomes*, p. 61.

Nous en avons la preuve par les monnaies du nome Naucratite, qui montrent cette divinité sous les traits d'une Aphrodite Uranie, coiffée du polos, debout, avec le sceptre dans une main et l'uræus sur sa droite étendue (1), ou bien relevant le pan de sa robe avec le mouvement habituel aux figures de l'Espérance (2) et tenant toujours le même serpent (3). Son époux est un dieu à tête de serpent (4), dans lequel il faut reconnaître l'Agathodémon serpentiforme de Lampride (5) et de certaines monnaies impériales d'Alexandrie (6), lequel donnait son nom à la branche du Nil sur laquelle Naucratis était située (7); sur une petite pièce du nome Naucratite (8), ce dieu est représenté par un uræus coiffé du *skhent* et barbu, comme on le voit souvent sur les monuments égyptiens des basses époques. Le couple des deux dieux de la basse Égypte en forme d'uræus figure au revers de plusieurs monnaies impériales d'Alexandrie (9), les deux animaux présentant la distinction qu'indique Solin (10), le mâle, au col moins gonflé que la femelle (11): ils enserrent dans les replis de leur queue, la femelle le sistre d'Isis (12), le mâle le

(1) Tôchon, *Recherches sur les médailles des nomes*, p. 212 et 215; Ch. Lenormant, *Musée des antiquités égyptiennes*, pl. xxxv, n° 38.

(2) Voy. plus haut, p. 20.

(3) Tôchon, p. 214.

(4) Haym, *Thes. Britann.*, t. II, p. 306; Tôchon, p. 211; Schledehaus, dans les *Beiträge fur Munzkunde* de Grote, t. II, p. 476.

(5) *Heliogabal.*, 28.

(6) Zoëga, *Num. aegypt. imperat.*, pl. II, n° 6; Mionnet, t. VI, p. 63, n° 162; p. 64, n° 166, etc.; Feuardent, *Collection Giovanni di Demetrio. Egypte ancienne, domination romaine*, pl. xiv, n° 667.

(7) Ptol., IV, 5, 39.

(8) J. de Rougé, *Monnaies des nomes*, p. 64, pl. II, n° 18; Feuardent, p. 326, n° 3578.

(9) Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. vii, n° 23; Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. IV, p. 35; Feuardent, pl. xx, n° 1421.

(10) 27, p. 37, ed. Salmas.

(11) La différence est si marquée, dans le type monétaire et sur la stèle votive que nous citons immédiatement après, que l'on doit fortement douter que l'animal soit réellement le même pour le dieu mâle et pour la divinité féminine. La seconde seule serait représentée par l'uræus au col susceptible de gonflement, le *hajé* des Arabes modernes. Pour le dieu mâle, sa forme, comme on peut également le remarquer sur les exemplaires bien conservés des pièces alexandrines de Néron à la légende ΝΕΟϹ ΑΓΑΘΟΔΑΙΜων, serait plutôt celle d'une grosse espèce de couleuvre, la même que l'on voit quelquefois sur des monnaies d'Alexandrie, isolée et munie de la tête de Sérapis (Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. xii, n° 14; Feuardent, pl. xx, n° 1420). La donnée rapportée par Solin sur la différence d'aspect du serpent mâle et du serpent femelle, aussi bien que celle qu'il y joint, que le mâle est inoffensif et la femelle venimeuse, pourrait donc être tout simplement empruntée aux représentations figurées que nous étudions. Beaucoup des fables zoologiques des anciens procèdent des œuvres de l'art, plutôt que de l'observation directe de la nature, à commencer par ce que dit Élien (*De nat. anim.*, VI, 33) des diverses couleurs de l'aspic royal d'Égypte. Au reste il faut remarquer que dans la langue égyptienne le nom de l'aspic ou uræus est toujours féminin, *ārā-t*, et que dans l'écriture hiéroglyphique la figure de cet animal exprime l'idée de « déesse » (Pierret, *Dict. d'arch. égypt.*, p. 556); il serait donc possible que chez les Égyptiens eux-mêmes une croyance populaire l'eût regardé comme un animal exclusivement femelle (c'est ce que l'on pensait du vautour, tandis que le scarabée était tenu pour exclusivement mâle), dont le mâle aurait été un serpent d'une autre espèce.

(12) La déesse Ouadji, d'après les textes mytho-

caducée de Mercure (1), ce qui nous ramène au rôle de ce dieu dans le mythe de la chaussure enlevée à Vénus. Une stèle votive en marbre, de travail gréco-égyptien, découverte à Memphis par la Commission d'Égypte et actuellement conservée au Cabinet des médailles (2), représente le même couple de serpents divins avec des têtes humaines, le mâle avec la tête barbue et coiffée du modius que l'on prête d'ordinaire à Sérapis, la femelle avec une coiffure qui rappelle celles d'Hathor et d'Isis. La déesse égyptienne en uræus au col gonflé était bien connue des Grecs et des Romains; Ovide la mentionne parmi les divinités monstrueuses des bords du Nil :

Plenaque somniferi serpens peregrina veneni (3).

Les autres attributs de la statue conviendraient fort bien à une Vénus, mais ils ne s'appliquent pas moins exactement à Rhodopis. Bien que je ne connaisse pas de statue de Vénus entièrement nue (4) analogue de pose à celle-ci, et où elle ait également ses pieds garnis de sandales (on ne les lui donne que lorsqu'elle est vêtue ou que, du moins, une draperie enveloppe encore le bas de son corps); sa chaussure est célèbre chez les poëtes; nous avons vu le mythe où elle entre en action, et, dans une des lettres amoureuses de Philostrate (5), l'auteur représente Momos critiquant la déesse à cause de son habitude de porter toujours des sandales qui crient et font

logiques égyptiens, n'est qu'une forme d'Isis : J. de Rougé, *Monnaies des nomes*, p. 61.

(1) Sur une pièce du règne d'Hadrien (Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. VII, n° 22) les deux serpents divins, mâle et femelle, couleuvre et uræus, se dressent des deux côtés d'un calathus rempli d'épis et de pavots, et posé sur une colonne. Le serpent Agathodémon, quand il est représenté seul, est souvent accompagné d'épis, en même temps que du caducée, ce qui convient parfaitement à sa signification d'Ἀγαθὸς Δαίμων, *Bonus Eventus*. Mais, dans le groupe des deux serpents, l'uræus de la divinité féminine a souvent les pavots de Déméter en même temps que le sistre d'Isis. De même, sur quelques monnaies, il est représenté seul, accompagné d'épis (Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. XIV, n° 1; Feuardent, pl. XXVIII, n° 2312) auxquels est quelquefois joint le sistre (Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. VI, n° 22). Ceci me semble indiquer que, par un syncrétisme tout à fait conforme à l'esprit alexandrin, et qui d'ailleurs avait peut-être ses racines dans l'ancienne religion égyptienne, on avait identifié la déesse Ouadji de la Basse-Égypte à Rannou (« la Nourrice »), déesse des récoltes, qui, elle aussi, était représentée sous la figure d'un uræus ou sous une forme humaine avec le col gonflé et la tête du serpent (Wilkinson, *Manners and customs of ancient Egyptians*, 3e édit., t. V, p. 63; Pierret, *Dict. d'arch. égypt.*, p. 478).

Nos deux serpents, avec leurs formes différentes l'une de l'autre et leurs coiffures divines, traînent un char portant un calathus rempli d'épis sur une monnaie du règne de Trajan (Zoëga, *Num. aegypt.*, pl. V, n° 13); on leur a seulement dans ce cas ajouté des ailes. Avec ce nouvel attribut, et par suite d'un pas de plus fait dans la voie du syncrétisme, ils deviennent sur quelques pièces (Zoëga, pl. VII, n° 17; Feuardent, pl. XVIII, n° 988) les dragons du char, du haut duquel un Triptolème africain, coiffé d'une dépouille d'éléphant, répand la semence sur la terre.

(2) *Description de l'Égypte*, Antiquités, t. V, pl. LXIX; Ch. Lenormant, *Musée des antiquités égyptiennes*, pl. XXXI, n° 8.

(3) *Metam.*, IX, 693.

(4) Je mets à part le type particulier de figures où elle ôte ou remet sa chaussure.

(5) *Epist.*, XXI.

clic-clac en marchant (1). Mais cet attribut s'appliquerait aussi à Rhodopis; on n'eût pas plus songé à la représenter sans ses fameuses sandales que chez nous Cendrillon sans sa pantoufle de vair (2). Le vase du bain, qui accompagne la figure, repose sur une sorte de coffret renversé rempli de roses. Sans doute la rose est la fleur d'Aphrodite (3); cependant, dans aucune de ses représentations, nous ne voyons jusqu'ici rien de semblable, tandis que ce détail contiendrait une allusion ingénieuse, et tout à fait dans le goût raffiné des Grecs de la période alexandrine, au nom même de la belle Rhodopis.

Ainsi, pour résumer ce trop long article, la statue, remarquable malgré ses défauts, à laquelle on a donné le nom de *Vénus de l'Esquilin*, me paraît avoir un caractère bien peu idéal et bien peu divin pour une Aphrodite; j'y verrais plutôt une figure d'étude conçue par un sculpteur de l'école éclectique, en vue de faire pendant à une répétition du *Diadumène* de Polyclète. Mais, comme le goût d'« appeler les choses par noms honoravles », ainsi que dit Faenesthe, remonte très-haut, les accessoires que l'artiste a joints à cette étude de nu féminin me donnent à penser qu'il voulait la présenter comme une Rhodopis, d'après les données de la fiction romanesque et d'origine mythologique à la mode de son temps. Que si l'on n'admettait pas mon appréciation du caractère général de la statue, si l'on préférait continuer à y voir une Vénus, les raisons qui m'ont guidé dans la seconde partie de ma thèse resteraient intactes. En effet, si cette figure est une Vénus et non une Rhodopis, les attributs qui l'accompagnent en font nécessairement l'Aphrodite des Grecs de la basse Égypte, celle dont la courtisane de Naucratis, après avoir été réellement la hiérodule, est devenue dans la légende la forme terrestre. Aussi bien, si je ne craignais pas d'abuser d'un procédé qui est certainement conforme au génie de l'antiquité hellénique (4), mais dont l'emploi est délicat et soumis à de graves inconvénients (5), en accouplant, sans justification formelle dans les textes antiques, un nom divin avec un nom héroïque et terrestre, dans une de ces combinaisons dont nous avons tant d'exemples, je résumerais volontiers la confusion que le passage des mêmes fables de l'une à l'autre établit entre la déesse de Naucratis et l'héroïne de son culte lascif, en appelant cette déesse une *Aphrodite-Rhodopis*.

F. LENORMANT.

(1) Ὁ Μῶμος τῶν μὲν ἄλλων οὐδὲν ἔσχε τῆς Ἀφροδίτης αἰτιάσασθαι, τί γὰρ ἂν καὶ ἐμέμψατο; ἓν δὲ μόνον δυσχεραίνειν ἔφη, ὅτι τρύζον αὐτῆς τὸ ὑπόδημα καὶ λίαν εἴη λάλον καὶ τῷ ψόφῳ ὀχληρόν.

(2) Et non de *verre*, comme écrit Perrault.

(3) Bion, *Idyll.*, I, 66; Philostrat., *Epist.*, I et III; Procop. Soph., *Epist.*, p. 131.

(4) J. de Witte, *Catal. Magnoncour*, p. 35 et s.; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 246 et s.

(5) Gerhard, *Archæol. Intelligenzblatt*, 1836, p. 51; Welcker, *Rhein. Mus.*, t. V, p. 136.

TÊTE DE LA VIERGE DE SAINT-MAXIMIN (VAR).

(PLANCHE 22.)

J'ai longuement parlé ailleurs de l'image de la Vierge de Saint-Maximin (1), et c'est seulement au point de vue iconographique que j'en donne aujourd'hui un calque partiel à la grandeur d'exécution.

Les copies publiées jusqu'à cette heure de ce monument du cinquième siècle diffèrent de beaucoup les unes des autres et n'en rendent en aucune façon le caractère. La figure est en pied, gravée sur

une dalle de marbre blanc scellée au mur de la crypte de l'église, derrière un sarcophage qui la touche presque et n'en laisse voir que la partie supérieure.

A l'exception de la tête dont le trait naïf n'est pas sans charme et qui mérite d'être reproduite, tout le dessin est détestable; les draperies sont indiquées par des traits enchevêtrés comme au hasard.

Au-dessus se lit l'inscription :

MARIA VIRGO
MINESTER DE
TEMPVLO GEROSALE

Il s'agit donc d'une image inspirée par ces mots d'un livre apocryphe, l'*Histoire de la nativité et de l'enfance du Sauveur* (2).

(1) *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 542 A. | (2) *Historia de nativitate et de infantia Salva-*

« Anne, est-il dit dans cet écrit, donna le jour à une enfant qu'elle « appela Marie. Lorsque celle-ci eut trois ans, Joachim et sa femme « se rendirent au temple du Seigneur, offrirent des victimes et pla- « cèrent leur fille parmi les vierges qui, nuit et jour, y louaient « Dieu. »

Notre monument est le seul qui rappelle le souvenir de cette légende souvent mentionnée chez les Grecs.

Pline dit que, pour les faire ressortir, on avait coutume de peindre en *minium* les lettres des inscriptions (1), et les traces de cette coloration existent encore sur plus d'un marbre. Les traits de la dalle de Saint-Maximin, caractères et dessin, devaient sans doute avoir été rehaussés de même.

Je dois terminer cette note par une rectification. J'ai indiqué comme provenant de Berre l'image que je viens de reproduire ; j'avais sous les yeux à ce moment, la note du carnet de voyage où l'antiquaire Spon écrivait, en 1674, à propos de notre monument et de son inscription : « Présentement en l'église de Saint-Estienne, terroir de Berre. Celuy qui l'envoyoit à M. de Peiresc croioit que cétoit en sicilien ancien, mais ie trouve que cest en latin corrompu pour dire *Maria Virgo minister de templo Jerosalem*. Il y a dessous une image en bosse de sainte Marie Magdeleine (2). » La mention d'une « image en bosse » montre que Spon n'avait point vu le monument dont il nous parle, et son correspondant s'était sans doute également trompé sur le lieu où se trouvait le marbre, car Peiresc, mort en 1637, en mentionne l'existence dans la crypte où nous la voyons encore, c'est-à-dire « dans la chapelle soubsterraine de Saint-Maximin (3) ».

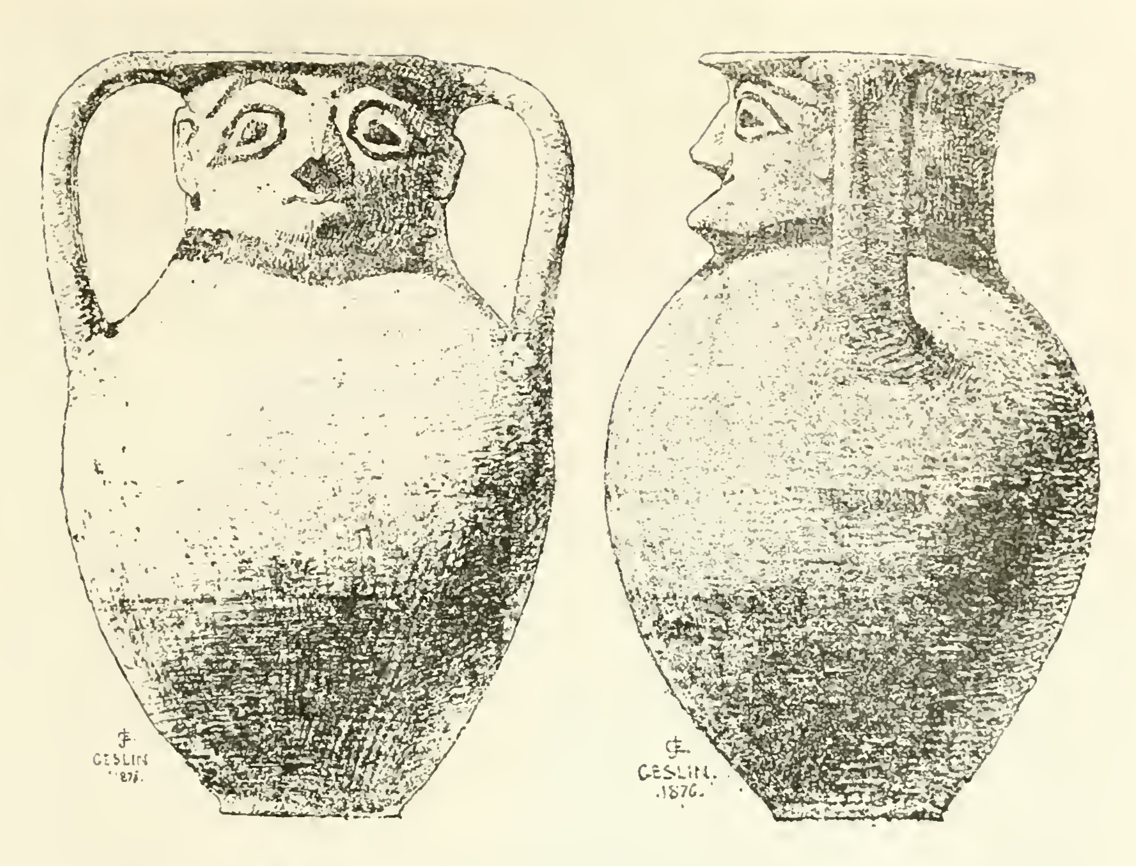
Edmond LE BLANT.

toris, c. IV. (Dans Thilo, *Codex apocryphus novi Testamenti*, t. I, p. 349.)

(1) *Hist. nat.*, l. XXXIII, c. XL, n° 15 : « *Minium in voluminibus quoque scriptura usurpatur clarioresque litteras vel in auro, vel in marmore etiam in sepulcris facit.* »

(2) Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10810, fol. 70 verso.

(3) Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8958, f. 330.



Le 1er mai 1874, M. de Longpérier présentait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres un vase cypriote de très-ancienne fabrique, appartenant alors à MM. Rollin et Feuardent.

« L'Académie, disait-il (1), a plusieurs fois déjà entendu parler des vases d'argile recueillis par M. Schliemann dans les fouilles de Troade, et elle connaît la singulière théorie suivant laquelle bon nombre de ces vases seraient décorés d'un masque de chouette grossièrement modelé. Je me suis élevé contre cette opinion, qui me paraît en contradiction avec les monuments que nous connaissons dans les collections publiques et particulières. Notre confrère, M. P. Paris (2), a signalé les vases de terre, trouvés en Champagne dans des sépultures où se rencontraient des armes de pierre polie, et dont le col portait un masque humain. M. le professeur Berendt, de Kœnigsberg, a publié un recueil de vases semblables, découverts dans les environs de Dantzig (3).

« L'Académie a sous les yeux un vase cypriote qui va figurer à l'Exposition des

(1) *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1874, p. 95.

(2) *Comptes rendus*, 1873, p. 303.

(3) *Die Pommerellischen Gesichtsurnen*, Kœnigsberg, 1872, in-4°, extrait des *Schriften der K. physikalisch-ækonomischen Gesellschaft* de Kœnigsberg. Voy. J. de Witte, *Bullet. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1874, p. 89 et suiv. — Il est juste d'ajouter que M. Schliemann repousse le rapprochement entre les vases de la Pomerelie et ceux de la Troade : *Revue archéologique*, juin 1876, p. 433.

Alsaciens-Lorrains. C'est un travail d'une très-haute antiquité; le col du vase est, comme on voit, décoré d'un masque humain, avec oreilles humaines; ce dernier détail apparaît également dans les vases de la collection Schliemann, nous le savons maintenant par les photographies.

« Je n'aurais pas apporté ce vieil échantillon de l'art cypriote, si l'illusion de M. Schliemann n'intéressait que l'explication de vases au sujet desquels les véritables archéologues, tant en France qu'en Allemagne, ne se sont pas trompés. Mais on a essayé d'altérer le sens donné par la philologie à d'anciens textes, et il est bon de montrer sur quels arguments fragiles on s'était appuyé. L'erreur de M. Schliemann tient à ce qu'il ne possède pas une connaissance suffisante des monuments recueillis antérieurement à ses trouvailles. Une étude comparative offre toujours le moyen le plus sûr de dissiper les illusions que fait naître l'appréciation des monuments isolés. »

A la suite de nouvelles contestations (1), la théorie des faces de chouettes sur les vases de la Troade a été reprise avec vivacité l'année dernière, non-seulement par M. Schliemann (2), mais aussi par le savant docteur Dethier, de Constantinople (3). Il m'a donc paru utile de rappeler ce jugement si sûrement motivé d'une des plus hautes autorités archéologiques de l'Europe, et de publier le vase de Cypre, jusqu'ici resté inédit, dont la figure accompagne cet article (4).

Ce vase est en effet un des éléments décisifs de la question. S'il est d'une époque un peu plus récente que les poteries de M. Schliemann, modelé par une main plus savante et présentant déjà quelques décors de peinture brune, qui manquent aux vases de Hissarlik, il offre avec eux une analogie étroite et incontestable; il continue fidèlement la tradition de leur type. C'est simplement une face humaine qui en orne le col, et sur les vases de la Troade il n'y a pas, d'après les planches mêmes de M. Schliemann, autre chose que cette face humaine, plus grossièrement retracée. La bouche et les oreilles sont trop nettement indiquées dans un bon nombre d'exemplaires pour laisser place au doute. Il est vrai que d'autres fois la bouche est omise et le nez prend l'apparence d'un bec; c'est là ce qui a donné l'idée du prétendu masque de chouette. Mais la saine méthode impose d'expliquer l'incomplet par le complet, et non le complet par l'incomplet. On comprend parfaitement comment, dans des pastillages aussi rudimentaires que ceux des vases de Hissarlik, on a pu à plusieurs reprises négliger la bouche pour ne marquer que le nez avec les sourcils et les yeux dans une face humaine; il serait, au contraire, impossible d'admettre que l'on eût jamais ajouté une bouche à une face de chouette.

F. L.

En parlant, dans l'année 1876 de la *Gazette archéologique* (p. 42-46), des rares monuments qui retracent les traits de Trajan le père, connus par des médailles d'or, M. Fr. Lenormant a omis de signaler un beau buste de bronze, découvert en Servie, dans la vallée de la Morava, lequel fait partie du Musée d'antiquités de Belgrade. L'effigie de ce buste a pourtant été déterminée par M. de Longpérier, il y a quelques années, d'après une photographie communiquée à l'Académie des Inscriptions par M. Engelhardt, alors consul général de France dans la capitale de la Servie (5).

A. VETKOVITCH.

(1) F. Lenormant, *les Antiquités de la Troade et l'histoire primitive des contrées grecques*, pages 21-25.

(2) *Revue archéologique*, juin 1876, p. 429 et s.

(3) *Ibid.*, p. 117.

(4) Notre dessin est réduit à moitié des dimensions de l'original.

(5) *Compt. rend. de l'Ac. des Inscr.*, 1869, p. 167.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

HERCULE PHIALOPHORE

NIOBIDE DU MUSÉE CHIARAMONTI

REMIS
FELICITER

Vase de Poterie Rouge Gallo Romaine

CHAPITEAU ROMAIN HISTORIÉ

A PISE

CHAPITEAU ROMAIN HISTORIÉ
A PISE.

MOSAIQUE

RTE A SENS

SARCOPHAGE CHRÉTIEN DE SYRACUSE.

(Planche 25.)

Dans le courant de l'année 1872, le savant directeur des antiquités de Sicile, le professeur Saverio Cavallari, entreprit des fouilles dans les catacombes de Saint-Jean, à Syracuse. Il recherchait surtout les éléments qui pouvaient le conduire à déterminer l'époque de l'exécution de cet immense travail souterrain. Le résultat de ses fouilles fut heureux : il mit au jour plusieurs petits monuments de l'époque chrétienne et quelques inscriptions grecques et latines. Encouragé par ce premier succès, il résolut de dégager entièrement une vaste salle circulaire située au sud-ouest de ces catacombes, et dans l'abside principale de cette salle il eut le bonheur de découvrir un magnifique sarcophage chrétien de marbre blanc.

Il suffit de jeter les yeux sur notre planche 25 pour comprendre l'importance de ce monument au point de vue de l'archéologie chrétienne, et personne ne nous reprochera de le publier de nouveau dans une Revue française, quoiqu'il ait été déjà étudié par plusieurs savants italiens (1). C'est à une généreuse communication de M. Jules de Laurière que nous devons la belle photographie qui a servi à le reproduire.

Décoré sur sa face principale de plus de soixante figures, ce sarcophage se compose de deux parties : la cuve même du sarcophage

(1) Sac. Isidoro Carini, *Su d'una nuova iscrizione rinvenuta nelle catacombe di Siracusa* (lett. al profess. Salvat. Cusa), Palermo, 19 giugno 1872. — Prof. Saverio Cavallari, *Sul sarcofago ritrovato nelle catacombe di Siracusa* ; Sac. Isidoro Carini, *Annotazioni sul sarcofago rinvenuto in Siracusa*, avec une photographie du sarcophage, tav. VI (dans le *Bullettino della Commissione di antichità e belle arti di Sicilia*, n° 5, agosto 1872). — Giuseppe Pitrè, *Lettere Siciliane* (estratto dalla *Rivista Europea*, ottobre 1872. — Sac. Filippo Matranga, *Sul sarcofago rinvenuto nelle catacombe di Siracusa*, novembre e decembre 1872. — Vincenzo di Giovanni, *Giornale di Sicilia officiale*, 5 novembre 1872. — Un amateur zélé de l'antiquité chrétienne, M. Julien Durand, nous a communiqué ces différents mémoires auxquels il faut ajouter : F. Lantieri, *Sul sarcofago scoperto in Siracusa*, Syracuse, 1873, in-8°. Nous n'avons pu nous procurer ce dernier travail.

portant deux registres de bas-reliefs, et le couvercle dont la plate-bande est entièrement sculptée. Sa longueur est de 1m,85 et sa hauteur de 0m,70. Il paraît appartenir par son style au cinquième siècle de l'ère chrétienne. D'après M. de Laurière, qui a vu l'original, les vêtements des personnages, surtout à gauche, portent des traces encore très-visibles de peinture et de dorure. Le couvercle est moins long que la cuve ; le cartel qui contient l'inscription n'est pas placé au milieu et ne correspond pas au médaillon central du sarcophage : d'autres raisons me font croire que le couvercle n'a pas été exécuté en même temps que la cuve et ne lui appartenait pas primitivement.

Je n'ai pas l'intention d'entamer ici une discussion approfondie au sujet des nombreuses représentations symboliques que porte ce monument ; je me bornerai à en donner une description sommaire, et je commencerai d'abord par le sarcophage proprement dit, laissant de côté pour un moment le couvercle dont certains sujets ont déjà exercé la sagacité des archéologues, sans résultat satisfaisant.

Ce qui frappe surtout dans la disposition des sculptures de la face antérieure, c'est l'heureux agencement des figures. Au centre, une grande coquille contient les bustes de deux époux ; elle est accompagnée, dans le registre supérieur, de huit représentations bibliques placées, quatre à droite, et quatre à gauche ; le registre inférieur en contient cinq : deux à droite, deux à gauche ; le milieu, au-dessous de la coquille, est occupé par la cinquième, qui est l'Adoration des Mages. M. l'abbé Matranga a cherché à établir un rapport moral entre toutes les scènes qui se correspondent sur ce tombeau : loin de moi la pensée de vouloir méconnaître le sens mystérieux de certains sujets, qui nous est souvent indiqué par les Saintes Écritures elles-mêmes ; l'iconographie chrétienne des premiers âges en offre de fréquents exemples ; cependant je crois qu'en cette matière il ne faut pas poser des règles trop absolues. Il est nécessaire de reconnaître l'intention symbolique lorsqu'elle frappe l'esprit, lorsqu'elle est attestée par un texte précis, mais on ne doit pas se faire une loi de la retrouver toujours et de la rechercher dans le groupement ou l'alternance des figures. Les sculpteurs des tombes chrétiennes s'attachaient surtout

à l'harmonie matérielle de leurs œuvres sans se préoccuper du sens plus ou moins caché que la disposition des sujets pouvait avoir aux yeux des fidèles (1).

Le sarcophage de Syracuse rentre dans la catégorie des tombeaux bisomes destinés à la sépulture de deux époux. Ces tombeaux, moins communs que les autres, sont ordinairement ornés au centre d'une coquille ou d'un médaillon contenant les bustes du mari et de la femme : les poses de ces deux figures sont constamment les mêmes ; les coiffures, la disposition des draperies, se retrouvent toujours ; la femme placée à droite de son mari le tient par le bras, tandis que celui-ci porte un volumen dans la main gauche. Il n'est pas possible d'admettre, avec M. Cavallari, que ce tendre rapprochement des deux époux se rapporte à un épisode déterminé de leur vie : ces groupes étaient exécutés par les sculpteurs d'après un type consacré dont on trouve des exemples aussi bien en Italie (2) qu'en Gaule (3), et ordinairement sur des sarcophages portant deux ordres de bas-reliefs. Sur un grand nombre de ces tombeaux les deux scènes représentées immédiatement à droite et à gauche du médaillon sont, comme sur le sarcophage de Syracuse, d'un côté *Moïse recevant les tables de la loi* et de l'autre le *Sacrifice d'Abraham*. C'est que, dans chacun de ces deux sujets l'intervention de Dieu est exprimée par une main isolée sortant d'un nuage, symbole que les artistes pouvaient facilement placer dans les espaces vides produits par l'usage du médaillon (4). Il n'y faut pas voir autre chose qu'une manière d'utiliser la disposition matérielle, et je ne puis me ranger à l'avis du savant qui considère ces représentations comme les symboles du devoir et de la résignation dont les époux ont donné l'exemple pendant leur vie.

(1) Ce fait a été établi par M. Edmond Le Blant dans un mémoire communiqué à l'Académie des inscriptions (*Journal officiel* du 18 juillet 1877, p. 5283).

(2) Bottari, *Sculture e pitture*, etc., tav. XLIX, LXXXIV, LXXXIX, CXXXVII ; — De Rossi, *Bullettino di archeol. crist.*, anno III (1865), n° 9, p. 69 ; Martigny, *Dictionn. des antiq. chrét.*, au mot *Sarcophage*, p. 597.

(3) Millin, *Voyage dans les départem. du midi de la France*, atlas, pl. LXVII, n°s 1 et 4.

(4) Bottari, *Sculture e pitture*, etc., tav. XLIX, LXXXIX ; Aringhi, *Roma subterranea*, I, p. 423 (le médaillon, au lieu de deux époux, contient les bustes de deux hommes barbus) ; Millin, *Voyage dans les départem. du midi de la France*, atlas, pl. LXVII, n°s 1 et 4.

Voici la description des scènes sculptées sur ce monument :

1° *Adam et Ève condamnés au travail* (1). Dieu, sous la figure du Christ debout et drapé, présente à Adam un faisceau d'épis et à Ève un agneau (2). Tous deux ramènent leurs mains sur le devant du corps afin de cacher leur nudité ; une gerbe est placée aux pieds d'Adam.

2° *Reniement de saint Pierre* (3). Notre-Seigneur est représenté jeune et imberbe, ici comme dans toutes les autres scènes où il apparaît sur ce sarcophage ; il porte les cheveux longs et bouclés ; il est vêtu d'une tunique recouverte d'un ample manteau. De la main gauche il tient un volumen tandis qu'il élève la droite vers saint Pierre ; il lui montre trois doigts exprimant ainsi son triple reniement. Le prince des apôtres est barbu ; il se tient debout à côté du Christ et le regarde en portant à ses lèvres l'index de la main droite pour lui assurer qu'il gardera le silence et qu'il ne le trahira pas. Le coq est aux pieds de saint Pierre.

3° *Guérison de l'hémorrhoïsse* (4). L'hémorrhoïsse, la tête couverte d'un voile, est agenouillée aux pieds du Sauveur et saisit le bas de son manteau, tandis que le Christ lui touche la tête de la main droite. Un disciple assiste à cette scène.

4° *Moïse recevant les tables de la loi* (5). Moïse, le pied posé sur un rocher représentant le mont Sinaï, reçoit les tables du Décalogue, qui lui sont offertes par la main divine entourée d'un nuage.

5° *Sacrifice d'Abraham* (6). Abraham, barbu, vêtu d'une tunique courte et serrée à la taille qui laisse toute son épaule droite ainsi que la moitié de sa poitrine à découvert, brandit son glaive ; il se dispose à frapper Isaac, sur la tête duquel il appuie la main gauche. Une main sortant du ciel, et représentant la voix de l'ange, arrête son bras. Isaac est agenouillé, les mains liées derrière le dos, devant un petit autel sur lequel brûle le feu du sacrifice.

6° *Guérison de l'aveugle-né* (7). L'aveugle est de petite taille et

(1) *Gen.*, III, 17.

(2) Comment M. Vincenzo di Giovanni a-t-il pu voir un lapin ou un lièvre dans cet animal?

(3) *Matth.*, XXVI, 35.

(4) *Luc*, VIII, 43 à 48.

(5) *Exod.* XXXI, 18.

(6) *Gen.* XXII, 9.

(7) *Joan.*, IX, 1 à 10.

s'appuie sur un long bâton ; un parent le tient par les épaules et le présente au Sauveur, qui lui touche les yeux avec deux doigts de la main droite (1) ; le Christ porte un volumen de la main gauche.

7° *Multiplication des pains* (2). Le Christ est debout imposant une main sur des pains, l'autre sur des poissons, qui lui sont présentés par deux de ses disciples (3). A ses pieds sont placées six corbeilles renfermant des restes, et disposées trois à droite et trois à gauche.

8° *Résurrection de Lazare* (4). Le Christ debout tient un volumen de la main gauche ; dans la main droite étendue il porte une verge avec laquelle il touche la petite momie de Lazare. Ce dernier se soulève pour sortir du sarcophage où il était enfermé ; un disciple est présent à cette scène.

9° *Les trois jeunes Hébreux refusant d'adorer la statue de Nabuchodonosor* (5). Les trois jeunes gens, vêtus d'une tunique courte serrée à la taille, sont coiffés du bonnet phrygien ; ils occupent le milieu de cette scène ; leur attitude indique l'horreur qu'ils éprouvent pour l'acte auquel on veut les pousser, et leur geste exprime clairement qu'ils refusent de se prosterner devant l'idole. Le buste royal est placé à gauche sur une colonne cannelée, amortie par un élégant chapiteau ; le roi, amplement drapé, et diadémé, le désigne du doigt aux jeunes Israélites. A droite se tient un personnage drapé qui porte entre les mains un objet difficile à distinguer ; c'est sans doute l'exécuteur de la sentence souveraine.

Il est certain que le personnage placé ici à gauche du buste est Nabuchodonosor lui-même. La ressemblance qui existe entre cette figure et le buste est frappante : les deux têtes sont ceintes du dia-

(1) Cette scène se retrouve sur un sarcophage du Musée de Lyon où M. le chanoine Martigny reconnaît la guérison opérée par Notre-Seigneur, près de Jéricho, sur la personne de Bartimée. — *Marc*, X, 46. — Voir Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, au mot *Aveugle*.

(2) *Joan.*, VI, 7.

(3) M. l'abbé Matranga fait remarquer que, d'après l'Évangile selon saint Jean, les apôtres qui doivent remplir cet office auprès du Christ sont saint André et saint Philippe, tandis qu'un des deux apôtres ici figurés est semblable au saint Pierre représenté dans la scène 2. Cette observation est juste, cependant André était frère de Pierre ; c'est peut-être pour ce motif que le sculpteur leur a donné le même visage. Sur le flanc gauche d'un sarcophage d'Arles, dont la face antérieure présente plusieurs scènes conjugales et les deux Dioscures, on trouve ce même sujet ; l'un des deux apôtres est également barbu.

(4) *Joan.*, XI, 44.

(5) *Daniel*, III, 14.

dème royal ; l'arrangement de la chevelure, la barbe, les moustaches, le nez, les yeux, tout est identique. Sur le célèbre sarcophage de la Basilique Ambrosienne (1), à Milan, cette partie de la scène est figurée de même ; on dirait qu'elle a été sculptée par le même artiste, tant les détails du vêtement, de la coiffure et même de la colonne sont analogues. Il est vrai que le sarcophage de Milan rentre dans la même classe que celui de Syracuse, et qu'il n'est pas rare de retrouver, dans cette famille de tombeaux, des scènes reproduites d'après des patrons communs aux gens du même métier, d'après des traditions d'atelier.

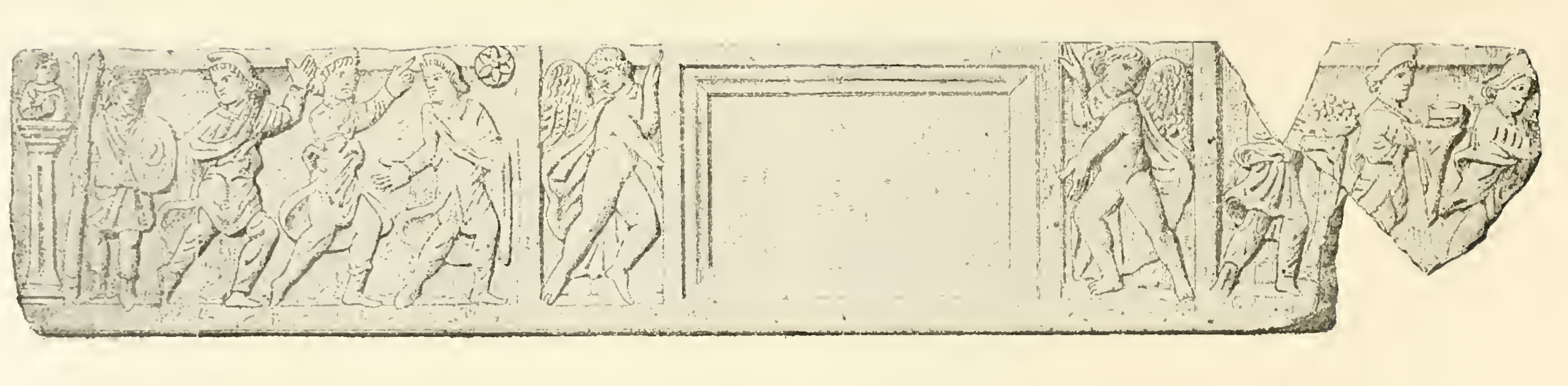
Faut-il voir aussi Nabuchodonosor dans le personnage vêtu du costume militaire romain, casqué, armé d'une lance et d'un bouclier, qui se tient quelquefois debout à côté de la statue, et qu'on remarque notamment sur le sarcophage découvert au mois d'août 1865 dans la crypte de l'église de Saint-Gilles (Gard) (2)?

Certains antiquaires le pensent ; cependant la pose du personnage, son costume, la lance et le bouclier qu'il porte feraient plutôt croire qu'il est là pour veiller sur la statue et pour forcer les assistants à l'adorer. En outre, on ne peut pas constater entre sa tête et celle du buste cette ressemblance si frappante qu'on remarque sur les sarcophages de Syracuse et de Milan.

Aussi je crois qu'il est plus juste d'y reconnaître l'officier, le héraut chargé d'annoncer au peuple la décision royale. Le livre saint indique clairement sa présence : « Et praeco clamabat valenter : Vobis dicitur « populis, tribubus et linguis : In hora qua audieritis sonitum tubae « et fistulae, et citharae, sambucae et psalterii et symphoniae, et uni- « versi generis musicorum, cadentes adorate statuam auream, quam

(1) De Rossi, *Bullettino di archeol. crist.*, anno IV, 1866, n° 4, p. 64.

(2) C'est à l'amitié de M. H. Revoil, architecte de la cathédrale de Marseille et inspecteur des monuments historiques de la Provence, que je dois ce dessin. Ce sarcophage a déjà été publié d'après une photographie, par M. de Rossi, *Bullettino di archeol. crist.*, anno IV, 1866, n° 4, p. 64. L'éminent archéologue a signalé cette particularité remarquable de l'étoile paraissant au-dessus du troisième Hébreu. Ne peut-on pas ajouter à ses intéressantes réflexions que la scène des trois jeunes gens devant Nabuchodonosor, surtout accompagnée de l'étoile et mise en pendant de l'adoration, rappelle la comparution des Mages devant Hérode ?



Sarcophage chrétien de Saint-Gilles (Gard).

« constituit Nabuchodonosor rex. Si quis autem non prostratus ado-
« raverit, eadem hora mittetur in fornacem ignis ardentis (1). »

M. François Lenormant a eu la gracieuse pensée de me rapporter de Rome le dessin d'une lampe chrétienne portant le même sujet. Elle a été découverte au Colisée; on la conserve aujourd'hui au Musée Kircher

avec de nombreux débris de poteries provenant des mêmes fouilles. Le roi (?) est représenté derrière la colonne; il indique le buste du doigt (?). Les jeunes Hébreux sont devant, accompagnés du même personnage que sur le sarcophage de Syracuse. Ce qui m'engage à publier ce dessin, c'est qu'il sert à rectifier mon interprétation d'un fragment de lampe trouvé au Ksar-Bagaï (province de Constantine), sur lequel j'avais cru reconnaître l'Adoration des Mages (2). Le débris de relief d'une forme indécise qui me paraissait représenter l'étoile est certainement le haut de la statue de Nabuchodonosor, et la lampe de Bagaï porte le même sujet que celle du Colisée. N'est-il pas intéressant de retrouver ainsi les mêmes scènes sur des monuments de même nature, en Italie et en Afrique? J'ai déjà pu le constater, du reste, en publiant la première lampe du Ksar-Bagaï (3). L'intérêt serait plus grand assurément s'il s'agissait de sculptures.

(1) *Daniel*, III, 4.

(2) Héron de Villefosse, *Lampes chrétiennes inédites*, p. 7.

(3) *Ibid.*, p. 3. — Je ne savais pas alors qu'il existait encore deux autres répétitions de la lampe découverte au Palais des Césars: l'une trouvée

10° *Le miracle de Cana* (1). Le Christ est debout, la tête légèrement tournée à droite ; à ses pieds sont placés trois vases ronds. Son avant-bras droit est brisé ; il tenait une baguette avec laquelle il touchait les hydries. A côté de lui se trouve un personnage jeune qui semble le remercier ; ce doit être l'époux.

11° *Adoration des Mages* (2). Les trois Mages, vêtus d'une tunique courte serrée à la taille, s'avancent vers la Vierge en portant des présents (3). La Vierge, voilée et drapée, est assise sur une *cathedra* ; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, vêtu d'une tunique, qui étend les mains vers les présents des Mages.— Les personnages figurés dans cette scène sont plus petits que les autres à cause de la place qu'ils occupent sous le médaillon.

Il faut ajouter cette adoration à l'excellent catalogue, que M. Ch. Bayet a donné l'an dernier, des représentations des Mages exécutées pendant les premiers siècles du christianisme (4). Le savant auteur me permettra d'en indiquer trois autres qui semblent avoir échappé à ses recherches. Ce sont :

A. — A la cathédrale d'Ancône, sur le couvercle d'un sarcophage dont le centre est orné d'un cartel portant le nom de *Fl. Gorgonius*. A gauche du cartel, la Vierge est assise ; l'Enfant Jésus repose dans un berceau placé devant elle et abrité sous un toit. Un bœuf se tient auprès, et derrière l'animal on aperçoit saint Joseph debout, puis viennent les trois Mages, dont le premier est barbu.

B. — A Arles, au Musée, il existe un second sarcophage avec les Mages ; il est malheureusement brisé, mais on voit encore la plus grande partie de la sculpture. Il est divisé en deux registres comme celui que M. Bayet décrit sous le n° 41 de son catalogue. En haut il reste saint Joseph, le bœuf et l'âne, l'Enfant Jésus et la jambe de la Vierge assise ; en bas deux Mages paraissent, le troisième est brisé. — Sur le n° 41 (du catalogue cité) l'étoile

près de Naples, au Pausilippe (De Rossi, *Bullet. di arch. crist.*, 3e année (1874), n° 4, p. 147, et l'autre, de provenance inconnue, achetée à Rome par le comte Stroganoff.

(1) *Joan.*, II.

(2) *Matth.*, II, 1 à 14.

(3) Quelquefois les mains sont recouvertes d'une draperie, comme sur le sarcophage de Saint-Gilles cité plus haut ; c'était dans l'antiquité une marque de respect.

(4) *Mémoire sur un ambon conservé à Salonique* dans les *Archives des Missions*, nouv. série, t. III, p. 480.

existe ; elle est à six rayons ; elle est placée au-dessus de la tête de la Vierge, tout à fait à la partie supérieure du sarcophage. C'est par erreur qu'elle ne figure pas dans le dessin de Millin. J'ai proposé de voir sur ces sarcophages la scène qui précède immédiatement l'adoration proprement dite (1). C'est l'instant où l'étoile s'arrête au-dessus de l'étable ; les Mages s'arrêtent également et sont saisis d'une grande joie qu'ils manifestent en se montrant l'étoile. « Et ecce stella quam viderant in Oriente antecedebat « eos usque dùm veniens staret supra ubi erat puer. *Videntes autem stellam « gavisi sunt gaudio magno valde* et intrantes domum invenerunt puerum « cum Maria matre ejus et procidentes adoraverunt eum (2). »

C. — Une petite plaque de bronze repoussé, achetée à Rome par M. Ed. Le Blant ; l'éminent archéologue la considère comme une œuvre du quatrième siècle. Elle est décrite dans le *Bulletin archéol. de l'Athen. fr.*, février 1856, p. 9, et gravée, pl. I, n° 3.

12° *Adam et Ève mangent le fruit défendu* (3). Nos premiers parents sont debout près de l'arbre de la science autour duquel s'enroule le serpent, la tête tournée vers la femme ; ils couvrent leur nudité avec des feuilles de figuier. Auprès d'Adam est placé un faisceau d'épis ; Ève tient dans la main droite le fruit défendu qu'elle approche de sa bouche.

13° *Entrée triomphale du Christ à Jérusalem* (4). Notre-Seigneur est monté sur une ânesse (sans ânon) ; il élève la main droite comme pour bénir. Devant lui, un homme de petite taille étend un manteau sous les pieds de sa monture, tandis qu'un autre, installé dans un arbre, se dispose à couper des branches et à les jeter sur son passage. Les deux personnages drapés qui occupent les extrémités de cette scène sont les deux disciples qui, d'après le texte sacré, accompagnaient Jésus en cette circonstance.

On connaît une série assez nombreuse de couvercles qui présentent tous une disposition uniforme : au milieu un cartel soutenu par deux génies ailés, transformés en anges dans l'archéologie chrétienne ; à droite et à gauche des sujets, ordinairement allongés à cause de l'exiguïté de la frise, par exemple : la Nativité, l'Adoration des Mages,

(1) *Lampes chrétiennes inédites*, p. 8.
(2) *Matth.*, II, 9.
(3) *Gen.*, III, 6.
(4) *Matth.*, XXI.

Jonas entrant dans la baleine ou en sortant, les Trois Jeunes Hébreux, etc. (1). Le nôtre appartient à cette classe ; il porte plusieurs scènes dont deux sont encore insuffisamment expliquées.

14° *Moïse frappant le rocher.* Moïse debout montre de la main droite le rocher d'où jaillit l'eau providentielle ; un Israélite se précipite pour la recueillir. La tête de Dieu apparaît au-dessus du rocher : c'est une particularité remarquable, et c'est pour ainsi dire la transcription figurée de ces paroles divines : « En ego stabo ibi coram te supra pe- « tram Horeb (2). »

15° Sur un grand nombre de sarcophages (3) le sujet de Moïse frappant le rocher est accompagné d'une autre scène, que M. l'abbé Martigny (4) intitule : « *la Révolte du peuple tourmenté par la soif dans le désert* ». On y voit deux Israélites saisissant avec violence Moïse par les deux bras et paraissant lui reprocher de les avoir tirés de l'Égypte pour les faire mourir de soif (5). C'est, je crois, la scène qui est figurée ici, mais les Israélites ne portent pas leurs bérets plats ordinaires et Moïse est représenté sous les traits d'un adolescent (6).

16° Une femme voilée, siégeant sur une *cathedra*, paraît enseigner quatre autres femmes dont l'une est assise à terre tandis que les trois autres sont debout. — Ce sujet se rapporte sans doute à l'histoire de la Vierge ; il est peut-être tiré d'un Évangile apocryphe ? Je ne sais pas l'expliquer.

Dans les scènes 15 et 16 M. l'abbé Matranga reconnaît Jésus-Christ ressuscité, accompagné des deux disciples d'Emmaüs et se présentant aux Saintes femmes (7), tandis que M. Vincenzo di Giovanni y voit clairement le jeune Joseph amené devant Pharaon, assis au milieu de

(1) Cf. Bottari, tav. XXII, LXXXV, CXXXI, CLXXXIII.

(2) *Exod.*, XVII, 5 et 6.

(3) Bottari, tav. XV, XXXVI, XL, LXXXIV, LXXXV, LXXXIX, CXXXIV, CXXXV.

(4) V° *Moïse* et v° *Juifs*.

(5) *Exod.*, XVII, 3 et 4.

(6) Il paraît de même sur plusieurs monuments, par exemple sur la porte de Sainte-Sabine (*Rev. archéol.*, 1877, pl. XI), sur une fresque du cimetière de Sainte-Agnès (Perret, *Catacombes*, II, pl. 27), sur une fresque du cimetière de Saint-Prétextat (*Ibid.*, I, pl. 57), etc.

(7) *Sul sarcofago rinvenuto...*, etc. M. Matranga prétend que la Vierge assise tourne les yeux vers le Christ entrant, et qu'elle semble émue de joie en le voyant ressuscité ; elle est la première parmi les saintes femmes à le reconnaître. J'avoue ne rien remarquer de ces expressions et de ces mouvements.

ses sept sages pour interpréter les songes dont ceux-ci n'avaient pu comprendre le sens (1). Ces deux explications semblent aussi peu probables l'une que l'autre.

17° Le cartel contient une inscription qui nous fait connaître les noms des défunts déposés dans le sarcophage.

ICADELFIA·C·F
POSITA COMPAR
BALERI COMITIS

[*H*]*ic Adelfia, c*(*larissima*) *f*(*emina*), *posita compar Baleri*(*i*) *comitis*.

18° L'*Adoration des bergers* (2). Trois bergers, en tunique courte, s'approchent de l'étable ; l'Enfant Jésus, enveloppé de langes, est couché dans un berceau aux pieds duquel on voit l'âne et le bœuf ; un toit protége l'enfant et les animaux. La Vierge et saint Joseph sont assis près de la tête de Jésus. Une étoile à sept rayons apparaît au-dessus de l'entrée de la crèche ; le premier berger la montre à ses compagnons.

Telles sont les différentes scènes sculptées sur ce sarcophage. Elles sont nombreuses et pourront fournir aux archéologues spéciaux le sujet d'intéressantes remarques.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

HERCULE PHALLOPHORE.

(PLANCHE 26.)

Il s'est trouvé, dans la collection Pourtalès, une remarquable statuette antique de bronze, décrite par l'auteur du Catalogue de vente (n° 671) dans les termes suivants : « Homme nu, debout, tenant un rhyton et un autre objet dont la forme est peu reconnaissable, hauteur : 22 centimètres. » Cette statuette méritait une autre mention, puisqu'elle a été regardée comme un objet d'art assez important pour être reproduit dans l'album de Goupil (*Souvenirs de la Galerie Pourtalès*). Mais l'auteur

(1) *Giornale di Sicilia* (5 novembre 1872). | (2) *Luc.*, II, 16.

de cet album, comme le rédacteur du Catalogue Pourtalès, a certainement méconnu le sujet, car il n'a point figuré dans sa reproduction ce qu'il y a de plus remarquable dans cette statuette, c'est-à-dire le contenu du prétendu rhyton. De la collection Pourtalès, cette statuette est entrée dans la mienne, et je regarde son acquisition comme une de mes bonnes fortunes archéologiques, puisqu'elle me permet de publier un monument antique qui se rapporte à un des travaux d'Hercule et non des moindres. Voici donc mes appréciations sur cette statuette, dont je joins à ma notice un dessin très-exact (planche 26), tout en offrant de soumettre la statuette elle-même à l'examen des archéologues qui douteraient de son authenticité ou que mes appréciations ne satisferaient pas et n'auraient point convaincus.

La seule chose qui soit vraie dans la description sommaire que donne de ma statuette l'auteur du Catalogue Pourtalès, est la mesure de sa hauteur, qui est en réalité de 22 centimètres. Quant au reste, tout est erroné et de pure fantaisie. C'est bien en effet, pourtant, un homme nu qui est représenté là, mais le personnage est un Hercule, et je ne puis en donner de meilleure preuve que celle-ci : c'est que le prétendu *objet à forme peu reconnaissable* qu'il porte sur son bras gauche est la peau de lion, attribut exclusif de ce dieu. La figure est imberbe et ses traits annoncent la jeunesse ; la tête, à cheveux courts et frisés, est ceinte d'un bandeau, d'une sorte de diadème, à la partie antérieure et supérieure duquel on distingue parfaitement le croissant de la lune ; et si j'insiste aussi minutieusement que je le fais sur ces détails, c'est parce que chacun d'eux, pris isolément et tous ensemble, ont leur signification et qu'ils se rapportent, à mon avis, au double exploit qu'Hercule venait d'accomplir pendant son séjour chez le roi des Thespiens ; c'est-à-dire à la mort du lion du Cithéron et aux aventures amoureuses du demi-dieu avec les filles de Thestius. En effet, Hercule avait dix-huit ans à cette époque, c'est pourquoi sa figure est celle de la jeunesse, et le croissant de la lune, qui se fait remarquer au sommet de la tête du dieu, indique qu'il s'agit ici de travaux nocturnes. Quant au prétendu rhyton, si c'en était véritablement un, il serait percé d'un trou à son extrémité inférieure, et il ne l'est pas ; le rhyton étant, comme on le sait, une corne à boire percée par le bout pour laisser échapper son contenu et le boire à la régalade. C'est donc autre chose, et c'est une corne d'abondance ; mais, au lieu de fruits ou des autres objets qui se voient ordinairement dans les cornes d'abondance, ce sont ici des *phallus* qui s'y trouvent entassés pêle-mêle ; l'un d'eux, qui est très-reconnaissable, déborde même de la corne d'abondance.

La main droite de la statuette se porte horizontalement en avant, et elle tient évidemment quelque chose ; mais, de ce quelque chose, il ne reste qu'un tronçon ; ce tronçon doit être l'extrémité supérieure de la massue, arme avec laquelle Hercule venait de tuer le lion du Cithéron. Le corps est incliné à droite, dans l'attitude du repos, et il s'appuyait de sa main droite sur sa massue. Je m'abstiendrai de toute

réflexion sur la signification des objets contenus dans la corne d'abondance, et, pour leur donner leur véritable sens, je préfère citer ici un auteur grec dont le texte se rapporte si merveilleusement à ma statuette qu'il me dispensera de tout commentaire.

« Hercule, qui avait appris d'Amphitryon à conduire un char et de Linus la « musique, ayant été frappé par ce dernier, le tua d'un coup de lyre, et Amphi- « tryon, craignant qu'il ne fît encore quelque chose de pareil, l'envoya vers ses « troupeaux de bœufs, et, là, Hercule devint bientôt d'une force et d'une gran- « deur extraordinaires; il avait quatre coudées de haut. N'ayant encore que dix-huit « ans et étant encore avec les troupeaux, il tua le lion du mont Cithéron. Ce lion « sortait de la montagne pour ravager les troupeaux d'Amphitryon et ceux de « Thestius. Ce Thestius était roi des Thespiens; Hercule alla chez lui pour tuer ce « lion et y demeura cinquante jours.

« Thestius avait eu cinquante filles de Mégamède, fille d'Arnæus, et il désirait « beaucoup qu'elles eussent des enfants d'Hercule; c'est pourquoi, tant qu'il « demeura dans sa maison, chaque soir, au retour de la chasse, il en mettait une « à coucher avec lui. Hercule, croyant que c'était toujours la même, eut affaire « avec toutes. Étant venu à bout du lion, il se revêtit de sa peau, etc. (1)..... »

Ceci est le texte même d'Apollodore; voici maintenant les commentaires qui se trouvent à la suite de la traduction de Clavier :

« Le Scholiaste de Théocrite dit qu'Hercule tua trois lions dans sa vie, celui de « l'Hélicon, celui de Lesbos et celui de Némée. Celui dont Apollodore parle ici « est sans doute le même que celui de l'Hélicon, car l'Hélicon et le Cithéron « étant tous deux en Béotie, on les aura sans doute confondus. Pausanias, Tatien, « le Scholiaste d'Hésiode et plusieurs autres, disent qu'Hercule rendit toutes les « cinquante filles de Thestius mères dans une seule nuit; et l'auteur d'une épi- « gramme de l'*Anthologie* dit avec raison que ce fut le plus rude de ses travaux. « Hérodore, cité par Athénée, dit qu'il y avait employé sept nuits, ce qui est encore « assez fort. Diodore en parle aussi, mais il n'entre dans aucun détail. Pausanias « dit que, suivant les Thespiens, une des filles de Thespius se refusa aux em- « brassements d'Hercule, qui, pour la punir, la condamna à rester fille et à servir « de prêtresse dans un temple qu'il éleva à Thespies. »

Après avoir longtemps contesté le contenu de la corne d'abondance, de très-savants antiquaires, bien plus compétents que moi pour juger de ce contenu, ont été enfin complétement de mon avis. Seulement, au lieu de voir dans la statuette un Hercule, ils croient que c'est une figure panthée réunissant les attributs de trois ou quatre divinités (2). Ils pensent que l'objet qu'elle tenait dans la main droite, et

(1) Apollodor., II, 9, 5 et 10, 1; trad. Clavier.

(2) C'est ainsi que l'apprécie la direction de la *Gazette archéologique*.

qui manque, était un caducée; ils disent aussi que le croissant de la lune, qu'elle porte sur la tête, est le croissant de Diane; que le corps, qui a de l'élégance, peut être celui d'Apollon ou de Mercure; que, d'ailleurs, les Romains, dans le premier siècle de notre ère, faisaient des statuettes et des médailles où une seule figure représentait jusqu'à cinq divinités. M. Feuardent croit que ma statuette est gallo-romaine et de la fabrique de Lyon, du temps de César ou d'Auguste. Mais pourquoi cette statuette ne serait-elle pas gallo-grecque et de la Provence, au lieu d'être gallo-romaine?

Quel que soit mon respect pour les auteurs de l'opinion que la satuette en question ici est une divinité panthée, je ne saurais l'admettre, à moins qu'elle ne me soit prouvée par des arguments irréfragables, et, jusque-là, je dirai : *Quod demonstrandum est.*

Noyon, mai 1877.

Dr Al. COLSON.

LA NIOBIDE DU MUSÉE CHIARAMONTI.

(PLANCHE 27.)

J'ai déjà parlé dans le numéro précédent (p. 140, note 2) de cette importante statue, qui est à mes yeux une des perles du Corridor Chiaramonti au Musée du Vatican; j'en ai signalé le haut mérite comme art, et je n'ai pas hésité à en rapporter, non-seulement la composition, mais l'exécution à l'art grec des grands siècles et à l'école de Scopas. La planche photoglyptique que nous en donnons aujourd'hui, mettra le lecteur à même de juger si j'ai eu tort ou raison. Ce magnifique morceau de sculpture ne me paraît pas avoir été apprécié jusqu'à présent à toute sa valeur. Clarac (1) en a donné un trait tout à fait insuffisant. La planche de M. Stark (2), bien supérieure, ne me satisfait pas complétement. Clarac a fait de cette statue une *Diane descendant de son char pour visiter Endymion*; car, dans les diverses descriptions du Musée Chiaramonti, l'on a singulièrement varié sur le nom à donner à la figure; tandis que les uns y ont vu une Diane, d'autres ont cru y reconnaître *Ariadne errant à la recherche de Thésée* ou bien *Niobé*. C'est Gerhard (3) qui a reconnu le premier la véritable représentation, celle d'*une des filles de Niobé*, en quoi il a

(1) *Mus. de sculpt.*, pl. 578, n° 1245.
(2) *Niobe und die Niobiden*, pl. XII.
(3) Dans la *Beschreibung der Stadt Rom* de Platner, t. II, 2e part., p. 50.

été suivi par M. Stark. On a lieu d'être d'autant plus surpris que l'on ait tant hésité avant d'arriver à cette interprétation certaine, que la figure retracée dans cette statue se reproduit trait pour trait, et sans aucune variante autre que dans le maniement du ciseau de l'artiste, dans une des Niobides de la Galerie de Florence (1). C'est celle des filles de Niobé qui, dans l'ingénieux arrangement de Cockerell, devait se trouver placée la troisième à la droite de leur mère.

Malgré les mutilations qui ont enlevé la tête, le bras droit tout entier et la main gauche, il est difficile de trouver un marbre plus vivant. L'exécution des draperies, en particulier, est à la fois d'une souplesse étonnante et pleine de largeur. Cette statue a été trouvée dans les ruines de la Villa Tiburtine de l'empereur Hadrien.

F. LENORMANT.

VASES SIGILLÉS ET ÉPIGRAPHIQUES

DE FABRIQUE GALLO-ROMAINE.

(PLANCHE 28.)

I.

Parmi les nombreux vases désignés généralement par les archéologues sous la dénomination peu exacte de *poteries samiennes* (2), il se trouve une série dont les exemplaires portent des légendes en relief. Ces légendes n'ont aucun rapport avec la fabrication; ce sont tantôt des vœux ou des invocations, tantôt des ethniques. J'ai cru qu'il était utile de réunir ici les renseignements que j'ai pu recueillir sur ces fragiles monuments.

Tout d'abord, je propose de supprimer, dans la nomenclature archéologique, ce nom de *vases samiens*. La poterie de Samos n'avait aucun des caractères qui distinguent celle dont nous nous occupons en ce moment; les Romains, qui fabriquaient celle-ci, prétendaient rivaliser avec les Samiens sans les copier; les inscriptions et les noms de potiers sont latins et en caractères latins; le vernis rouge, avec sa teinte qui ne peut se comparer qu'à la cire à cacheter, est particulier

(1) *Reale Galleria di Firenze*, 4e série, tome I, pl. XIII; *Le statue della favola di Niobe* (Florence, 1821), pl. XIII; O. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XXXIII, nº 142 *i*; Clarac, pl. 582, nº 1257.

(2) Tout récemment, M. l'abbé Desnoyers a soutenu la même thèse dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, t. XIX.

à cette poterie que le commerce répandit dans le monde romain où elle fut imitée; cette imitation produisit de nombreux échantillons, d'une fabrique plus grossière et d'un art moins délicat, qui paraît s'être continuée pendant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne.

Le centre de la fabrication des vases rouges, sigillés et vernis, paraît avoir été dans l'Italie septentrionale, à Arezzo; Perse, Martial, Macrobe, Pline, Isidore de Séville (1) font allusion à la poterie rouge d'Arezzo. « Les vases en terre cuite, dit ce dernier, furent d'abord inventés à Samos; ensuite on découvrit le procédé pour y appliquer la couleur rouge. Ces vases sont appelés *arétins*, du nom d'une ville d'Italie où on les fabriquait. » Des découvertes récentes ont permis de constater l'existence de fabriques considérables de ces vases dans le Modénais (2).

Jusqu'à ce jour, on ne s'est pas assez occupé de réunir les sujets divers représentés en relief sur les vases *arétins* et sur leurs imitations; destinés à des usages variés, ils retracent, par leur ornementation, le courant des idées de la vie ordinaire, les sujets les plus appréciés et les plus populaires; ils fournissent mille détails curieux, et, parfois même, touchent directement à la mythologie et à l'histoire. La Société des Antiquaires de France, il y a quelques années, a fait connaître un très-curieux fragment de vase sigillé, avec inscriptions, relatif à la défaite du roi dace Décébale, trouvé au milieu des ruines romaines à Blain, dans le département de la Loire-Inférieure (3).

Je ne sache pas qu'il ait été encore publié d'autres vases sigillés épigraphiques que les deux exemplaires dont je vais parler avant d'arriver à la description de ceux dont on va voir les dessins exacts.

L'un fait partie du *Real Museo Borbonico* (4), l'autre est au Musée de Nîmes (5).

L'ornementation du premier, dont la provenance n'est pas indiquée, mais qui, par son beau travail, doit être de fabrique italienne, se compose : 1° d'une bordure d'oves; 2° d'une inscription formée de caractères de grande dimension, séparés chacun par une feuille de vigne; 3° d'une bande de feuillage dans laquelle on aperçoit deux lièvres, ou lapins, broutant, et deux sangliers poursuivis par deux chiens. La seconde et la troisième zone sont coupées par un buste de femme placé entre deux caducées, de manière à indiquer le commen-

(1) Pers., *Sat.*, II, 6; Martial., I, 54 : XIV, 98; Macrob., II, 4; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 45; Isidor., *Etymol.*, l. XX, c. IV, 3, 5 et 6.

(2) *Bull. de l'Inst. archéol. de Rome*, nov. 1875; Allmer, t. IV, p. 33 et *seq.*

(3) *Bull. de la Soc. des Antiq. de Fr.*, 1870, p. 113 et 118.

(4) T. VIII, pl. 29.

(5) *Marques de fabrique du Musée de Nîmes publiées en fac-simile*, p. 58 et pl. XV, n° 177; G. Charvet, *les Voies romaines chez les Volces-Arécomiques*, p. 9, note 2.

cement de la légende, qui est : BIBE AMICE DE MEO; cette inscription rappelle les vœux que l'on retrouve plus tard, vers la fin du Haut-Empire, sur des vases de couleur noire ou ardoisée : *Sitio; Reple; Da bibere; Amo te condite; Amas, felix vita; Ut felix vivas; Merum da satis; Vinum tibi, dulcis; Vive, bibe multis*, etc.

Le second vase, publié par M. Aurès, et avant lui signalé par Artaud, dans un travail inédit sur la céramique, qui est conservé à la bibliothèque du Musée de Lyon, porte la légende : TAM BENE FICTILIBVS, entre une bordure d'oves et un sujet de chasse. Les lettres sont séparées par des feuillages et aucun signe ne marque le commencement de la légende. On a proposé de voir ici une sorte d'exclamation signifiant que le vin est aussi agréable à boire dans un vase de terre que dans une coupe de matière plus précieuse. Il est tout naturel de rappeler à ce propos le vers de Martial :

Aretina nimis ne spernas vasa monemus.

II.

A Montans (Tarn), localité où exista, à l'époque romaine, une fabrique de poterie signalée par M. E.-A. Rossignol, parmi de nombreux débris, on a recueilli deux fragments portant des inscriptions en caractères presque cursifs et qui, analogues à celles dont nous nous occupons en ce moment, paraissent être de la plus basse époque. Ces fragments, dont voici les dessins, n'ont encore été ni reproduits ni déchiffrés; les lettres ne sont pas séparées (1).

Sur l'une, M. Ant. Héron de Villefosse, mon confrère, propose de lire : AVE NOVISSIMVS HERES VD.....

(1) *Des antiquités, et principalement de la poterie romaine, trouvées à Montans, près de Gaillac* (extr. du *Bull. monum.*, 1861), p. 6 et 7.

Sur l'autre, on ne déchiffre guère que les mots . . . . **AENEA SOMNIA** . . . . . .

Quelques fragments d'inscriptions étaient déjà connus avant la découverte importante dont je vais parler dans un instant :

1° **R**, sur un fragment de vase provenant d'Orange, conservé au Musée de Saint-Germain.

2° **INEA**, sur un autre fragment, de provenance inconnue, publié par M. Allmer (1).

3° **ON**, au Musée de Nîmes.

4° **N**, *id.* (2).

En 1871, grâce à M. l'abbé Cérès, conservateur du Musée de Rodez, on fut prévenu qu'une fabrique considérable de poterie avait été reconnue à Banassac (Lozère). Le Musée de Saint-Germain put acquérir la plus grande partie des objets qui avaient été exhumés jusque-là; M. Cérès en eut lui-même quelques échantillons. C'étaient des vases de toutes formes, par centaines, des assiettes, des moules, des pièces ayant servi à la fabrication; cet ensemble, important au point de vue de l'industrie antique, dont il révélait quelques procédés, non moins important au point de vue archéologique, avait peu de prix comme art (3). La plupart des objets restés chez le potier n'étaient évidemment que des échantillons de rebut ; de ceux qui, par suite de quelque défaut de cuisson ou de fabrication, n'avaient pu être lancés dans le commerce. Néanmoins, un certain nombre de vases étaient intacts, et les fragments très-nombreux. — C'était, avec Montans, une fabrique gallo-romaine de plus à ajouter à celles qui étaient déjà connues : Lezoux et Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Vichy et Toulon (Allier); la statistique des ateliers de céramique antique, et probablement aussi

(1) Allmer, *Inscriptions antiques et du moyen âge de Vienne*, atlas, pl. XXVI, n° 200.

(2) Aurès, *op. laud.*, pl. XV, n°s 178 et 179.

(3) Les vases de Banassac ont été signalés par M. Mazard, dans son *Étude descriptive de la céramique du Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, p. 148 et *seq.* Cette étude est le seul traité, un peu complet, qui ait paru sur la céramique en Gaule; tiré à un petit nombre d'exemplaires, on trouve difficilement ce petit livre dont il serait à désirer qu'il parût une nouvelle édition mise au courant des découvertes et des travaux postérieurs à sa première publication.

la localisation des noms de potiers, pourra être tentée un jour. Cependant, il y a lieu de croire que les fabricants gallo-romains, comme celui de Banassac, signaient rarement leurs œuvres; ils étaient commerçants avant tout, plutôt qu'artistes. Ce n'était pas pour eux que Pline avait dit, à propos de l'industrie céramique : « C'est ainsi que les « peuples s'ennoblissent et s'enrichissent véritablement; ils en font « commerce, et cette marchandise, toute fragile qu'elle est, se trans- « porte par terre et par mer en divers pays, avec la marque de l'ou- « vrier et du lieu où elle a été faite, ce qui rend célèbre par toute la « terre jusqu'aux ateliers et aux fourneaux des ouvriers. »

Dans cet amas céramique de Banassac, il y avait plusieurs vases sigillés à inscriptions; avant de les décrire, je relaterai ici les fragments de cette série, en marquant d'un astérisque ceux qui ont été acquis par le Musée de Saint-Germain (1).

* BONVS PVER.
BONA PVELL (*Coll. Cérès.*).

Cette inscription est disposée en deux zones, l'une au-dessus de l'autre.

* CATV.
* RI.
INES (*Coll. Cérès.*).
* ICE
* MA
ARE (*Coll. Cérès.*).

* VMI (*id.*).
BI (*id.*).
HIC (*id.*).
VN (*id.*).
ONI (*id.*).
* XILE.IL (*id.*).
* AE
* RAT
* EDE
* ITF
* OM
* VAN
* QV

Un vase entier, du Musée de Saint-Germain, porte simplement le nom de AVRELIVS, probablement celui de son propriétaire.

Un autre laisse lire VENI AD ME AMICA; cette invocation peut s'adresser à la bouteille, *lagena*, dont le contenu va être versé dans le *poculum*. C'est encore le reste d'un souhait de buveur, ou aux buveurs, que je propose de voir sur le fragment suivant, et que je rapproche de l'inscription d'une lagène conservée au Musée Carnavalet : OSPITA REPLE LAGENA CERVESA. (2) Peut-être l'inscription complète était CERVESARIIS FELICITER.

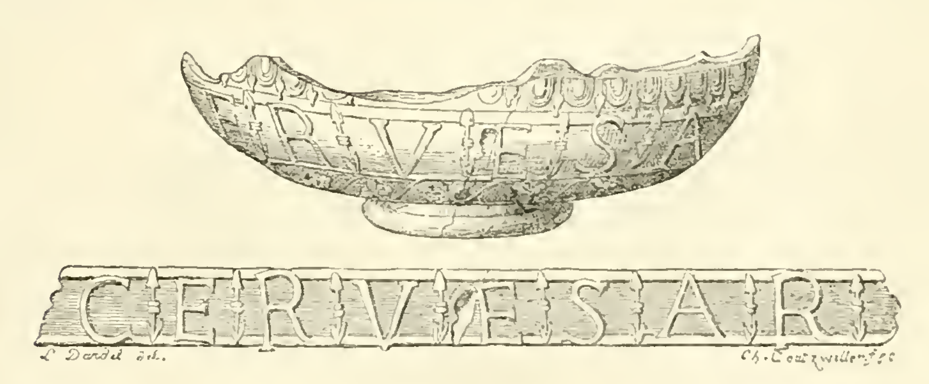
Nous arrivons maintenant aux vases sigillés qui portent des eth-

(1) *Ibid.*, p. 106.

(2) *Revue arch.*, 1868, t. XVIII, p. 226.

niques : ceux-ci sont au nombre de quatre, et j'espère que l'on arrivera peu à peu à augmenter cette série intéressante.

Voici d'abord les Gabales, GABALIBVS FELICIT... ; justement le nom du peuple chez lequel le potier de Banassac exerçait son industrie.

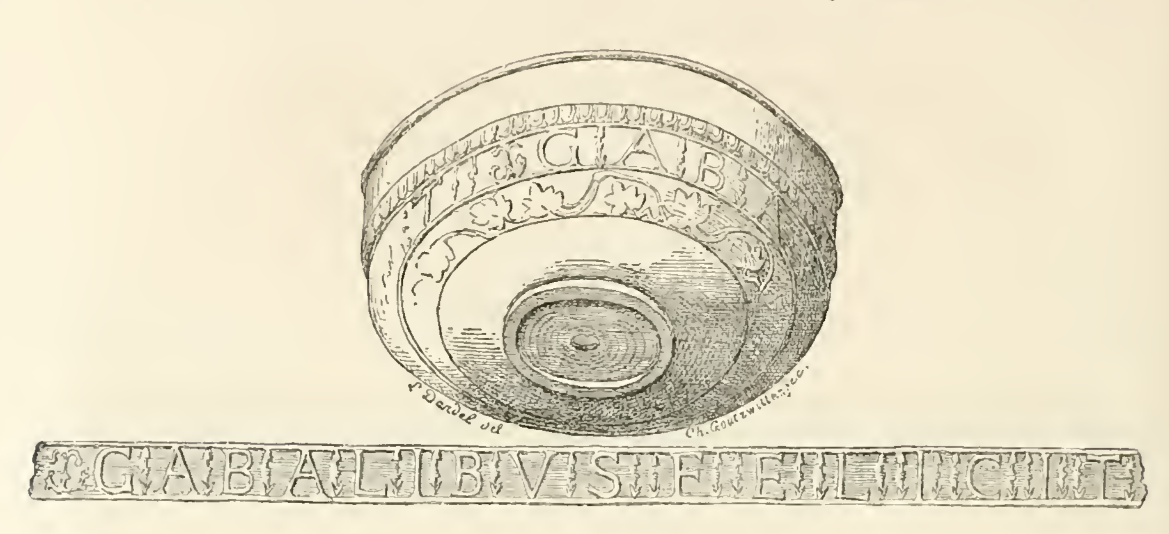


Il est bon de remarquer que César écrivait *Gabali*, tandis que Strabon et Pline donnent la forme *Gabales*, d'où vient grammaticalement *Gabalibus*. Le vase qui nous occupe, fabriqué dans le pays même et destiné à y être vendu, nous indique donc la véritable forme de l'ethnique des anciens habitants du Gévaudan.

Viennent ensuite les Rèmes, REMIS FELICITER. Deux coupes portent cette inscription ; l'une m'appartient, l'autre fait partie de la collection de M. le comte Éd. de Barthélemy. Elles ne diffèrent que par un détail : sur l'une des deux, une figure humaine, gros-

sièrement exécutée, indique le commencement de la légende. (Voy. pl. 27.)

Le fragment suivant est tout ce qui reste d'un *poculum* destiné à



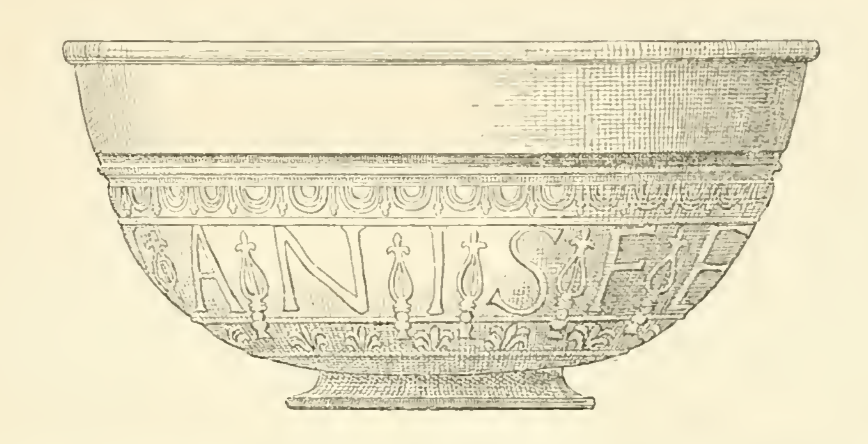
l'usage des Lingons : on lit très-distinctement **LINGONIS** (*felici*)-**TER**.

Une coupe trouvée à Genève en 1862, sur le plateau des tran-

chées, où le remaniement complet du terrain a mis au jour tout un quartier de l'antique *Genava*, porte la légende **SEQVANIS FELICIT...** Ce vase, conservé aujourd'hui au Musée de Genève, doit être rap-

proché d'un fragment du Musée d'Annecy, sur lequel on ne lit plus que .....S FE..CIT (1).

Il me semble difficile de ne pas attribuer ces deux *pocula* à la fabrique de Banassac, alors que, sur des tessons recueillis dans cette



dernière localité, on en distingue deux, avec les lettres **VAN** et **QV**, qui font nécessairement partie de l'ethnique **SEQVANIS**.

Jusqu'à ce jour, on n'a signalé d'ethniques, suivis du mot *feliciter*, que sur des *graffiti* recueillis à Pompéi, à Herculanum et à Stabies; on lit **PVTIIOLANIS FELICITER**, — **SALINESIBVS FELICITER**, dans un lupanar, **NOLANIS FIILICITIIR** (2). Une inscription d'York porte **GENIO LOCI FELICITER** (3).

Cette dernière inscription peut être rapprochée d'un fragment de poterie, dont il existe deux exemplaires, et sur lequel il ne reste plus que le dernier mot. Tout dernièrement, mon savant ami, M. le baron de Witte, a établi que cette légende accompagnait la représentation de Plancus et du Génie de la ville de *Lugdunum* (4).

A propos d'ethniques inscrits sur les vases, on ne peut pas passer sous silence la petite urne du Musée du Louvre, qui porte **GENIO**

(1) Je dois la connaissance de l'estampage de ce vase à M. Revon, conservateur du Musée d'Annecy.

(2) *Corpus inscr. latin.*, t. IV, nos 2183, 1611, 1512.

(3) Orelli, n° 1701.

(4) *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1877, p. 65. — Fröhner, *les Musées de France*, p. 59, pl. XV, n° 2. Un second exemplaire de ce fragment existe au Musée de Lyon.

TVRNACESIV; elle provient de l'ancienne collection Durand. Cette urne, en terre cuite, très-fine, est revêtue d'une belle couleur rouge; la panse est décorée d'une guirlande de lierre en relief; la légende est *tracée en creux*, à la pointe, sur le col (1).

La forme du vase de Tournay, la manière dont est gravée la légende, n'ont aucun rapport avec les coupes dont nous nous occupons; nous ne le citons ici que parce qu'il porte un ethnique.

Avant de terminer cette étude et de proposer mes conclusions sur les vases sigillés épigraphiques, il n'est peut-être pas inutile de réunir quelques notes sur l'emploi du mot *feliciter*.

Ce mot était une acclamation employée souvent dans les festins, analogue aux *vivats* modernes; on s'en servait en l'honneur des dieux; des empereurs, comme nous le voyons dans le Banquet de Trimalcion : « Consurreximus altius et Augusto, patri patriae, feliciter dixi« mus (2) »; dans Suétone : « Acclamari etiam in amphitheatro, epu« lari, dic libenter audiit; Domino et Dominae feliciter (3) »; dans les *graffiti* : ..... CAESARIS AVGVSTI FELICIT; — RVSTIVM VERVM A.V.A.S.P.P.AVGVSTO FELICITER.AEDILES SIC DECET; — IVDICIIS AVGVSTI AVGVSTAE FELICITER NOBIS SALVIS FELICES SVMVS PERPETVO; — AVGVSTO FELICITER (4). On s'en servait aussi pour des particuliers : D.LVCRETIO FELICITER; — NVMMIANO FELICITER; — DVOBVS FABIS FELICITER; — REGVLO FELICITER; — M.ANTISCIVS MESSIO FELICITER (5), etc. A propos d'un fragment de vase, publié dans la *Gazette archéologique*, 1877 (pl. 12, p. 71), M. J. Roulez a établi que, dans les jeux du Cirque, le mot *feliciter* était synonyme de *vincas* ou *nica*. Il rappelle judicieusement ce vers de Phèdre (*Fab.* V, 1, 3) :

Ut mos est vulgi passim et certatim ruunt, feliciter, succlamant.

Les Grecs avaient une acclamation semblable, Ζήσειας, et il arrivait parfois qu'ils lui substituaient le vocable latin :

CATPIω
ΟΥΑΛЄΝΤΙ
ΟΓΟΥCΤω
ΝΗΡ ΦΗΛΙ ΚΙΤ (6).

(1) *Bull. de l'Acad. roy. des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique*, t. XIX, 2e partie, p. 395, art. de M. Adr. de Longpérier; *Rev. de la num. belge*, 2e série, t. IV, p. 155 et 162, art. de M. le baron de Witte; *Bull. des comm. royales d'art et d'archéol. de Belgique*, 16e année, nos 3 et 4, p. 156. Je ne pense pas que l'authenticité de ce vase puisse être soupçonnée malgré les arguments mis en avant par quelques savants.

(2) Petron., *Satiricon*, c. 60.

(3) Sueton., *Domitian.*, c. 13.

(4) *Corpus inscript. latin.*, nos 820 *a*, 427, 1074, 2460.

(5) *Ibid.*, 2993 *, 917, 1087, 1098, 1101.

(6) *Ibid.*, 2993 *g*. — Citons encore les inscriptions suivantes : C . PVLNIS . FELICITER ;

Un fragment de vase trouvé à Orange, publié par M. Fröhner, représente une poule entourée de ses trois poussins; elle porte un épi au bec et l'un de ses petits sur son dos; au-dessus, on voit un rameau et la légende MIHI ET M(*ris*) FELICITER (1).

La présence sur les vases sigillés de cette acclamation banale, équivalent du VT FELIX VIVAS des temps postérieurs, ne me semble pas devoir donner lieu à des conjectures inutiles; le potier de Banassac avait pour but, très-probablement, de fabriquer des vases qui devaient être achetés de préférence dans les *civitates* dont ils portaient les noms. Les potiers italiens avaient inventé les légendes bachiques, comme nous le voyons sur le *poculum* du Musée Bourbon; les potiers gallo-romains cherchèrent la vogue en satisfaisant l'amour-propre de toutes ces cités, qui avaient succédé aux peuples indépendants de la Gaule, et aimaient à se souvenir de leur autonomie. Je ne pense pas que cette fabrication se soit continuée longtemps après le premier tiers du troisième siècle, date que je donne à ceux de nos vases qui sont les moins artistiques.

Anatole de BARTHÉLEMY.

Nous donnons ici le fac-simile du dessin d'une écuelle profonde de poterie rouge vernissée gallo-romaine. qui devait former une des

— POPIDIO RVFO INVICTO MVNERER III DEFENSORIBVS COLONORVM FELICITER; — PIIIOSATHONI FELICITER; — P. CORNELIO IVLLO FILECITER; — CORNELIO AMANDO FELICITER; — ASVIITIO VIIRO FIILICITIIR; — BENIVOLENTIBVS FELICETER (*Ibid.*, nos 165, 1094, 1534 1610, 1710, 3068, 4326).

(1) Fröhner, *op. laud.*, p. 66, pl. xv, n° 4.

planches de l'ouvrage d'Artaud sur la *Poterie sigillée*, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque du Musée, à Lyon. Le vase, d'après ce que nous apprend le texte, avait été découvert à Vienne. Au Musée de Lyon, parmi les antiquités provenant de la collection d'Artaud, je n'ai pu retrouver que quelques fragments offrant des restes de la même composition. Le vase, découvert intact, aura-t-il été brisé depuis par quelque accident dont on ne sait pas la date, antérieur peut-être à la mort d'Artaud, et n'en subsiste-t-il plus que ces débris? La chose est assez probable, car en général c'est dans sa propre collection que l'antiquaire lyonnais a puisé les éléments de ses planches, et dans le manuscrit de son ouvrage il semble indiquer le dessin que nous reproduisons comme fait d'après un vase complet, sans noter qu'il l'emprunte à un cabinet autre que le sien.

Le même sujet, estampé dans le moule au moyen d'un de ces poinçons de terre-cuite modelés en reliefs et munis d'une queue pour les tenir en main, dont on rencontre quelquefois des échantillons, se répétait à plusieurs reprises tout autour de la partie inférieure de la circonférence du vase, avec quelques légères variantes qui indiquent une retouche du moule après l'estampage. Il est emprunté aux jeux des animaux et des êtres fantastiques, à demi animaux, du thiase de Bacchus. Au milieu d'une plantation de vignes, aux ceps noueux chargés de feuilles, un Pan à jambes, à queue et à cornes de chèvre, danse en face d'un bouc qui se dresse sur ses pieds de derrière ; ils semblent, dans leurs ébats, prêts à se jeter l'un contre l'autre, la tête en avant, pour heurter leurs fronts, comme font habituellement les boucs et les béliers. Un cep de vigne se dresse pourtant entre eux deux; des oiseaux dans des positions diverses et un lièvre les accompagnent.

Cette danse rivale du Pan ou du Satyre et du bouc, qui viennent choquer l'un contre l'autre leurs fronts armés de cornes semblables, n'est décrite dans aucun des poëtes anciens, parvenus jusqu'à nous, qui se sont plu à dépeindre les ébats bruyants et désordonnés du cortége du dieu du vin. Mais, quelle qu'ait été l'imagination qui la première conçut ce motif original, nous voyons que l'art s'en était emparé avec une certaine complaisance. Une peinture célèbre d'Herculanum (1) offre ce groupe en le répétant sous plusieurs aspects. Je ne sache pas que l'on ait encore eu jamais l'occasion de signaler une aussi étroite conformité entre la composition des reliefs qui décorent les poteries rouges gallo-romaines et des œuvres d'un art plus relevé.

Ce qui est digne de remarque, c'est que ce groupe se trouve dé-

(1) *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. 42; Ternite, *Wandgem. aus Hercul. und Pomp.*, t. III, pl. VIII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, tome II, pl. XLIV, n° 552; Helbig, *Wandgem.*, n° 449.

crit de la façon la plus vivante dans un des fragments inachevés qu'André Chénier comptait faire entrer dans ses idylles antiques :

> L'impur et fier époux que la chèvre désire
> Baisse le front, se dresse et cherche le satyre.
> Le satyre, averti de cette inimitié,
> Affermit sur le sol la corne de son pié ;
> Et leurs obliques fronts, lancés tous deux ensemble,
> Se choquent ; l'air frémit, le bois s'agite et tremble.

On s'est justement préoccupé de rechercher les sources d'inspiration des poésies de Chénier, et l'édition de M. Becq de Fouquières contient à ce sujet dans ses notes les rapprochements les plus intéressants, empruntés en partie aux papiers de Boissonade. Ce sont surtout les poëtes grecs qu'André lisait et relisait sans cesse et dont il parvenait à faire passer l'accent dans ses vers français, avec une fleur d'hellénisme qu'aucun autre moderne n'a eue au même degré que lui. Mais pour le morceau que nous venons de rappeler, quelque parfum étonnamment franc d'antiquité qu'il exhalât, ni Boissonade, ni Dübner, qui a fourni aussi d'heureuses indications à M. Gabriel de Chénier pour sa récente édition, n'ont pu, malgré leur immense connaissance de la poésie grecque, retrouver aucun passage littéraire qui en eût donné le premier germe au poëte. Ce tableau si plastique et si bien tracé était-il donc le produit spontané de son imagination ? Non, mais s'il ne l'avait pas emprunté aux écrivains, ce sont les œuvres de l'art antique qui le lui ont inspiré. Nul doute qu'André Chénier, avec l'attrait souverain qui l'appelait vers tout ce qui était antique, n'ait dû souvent feuilleter les magnifiques volumes de peintures et d'autres monuments publiés depuis peu par l'Académie d'Herculanum et qui, en se répandant en France, exercèrent une action si incontestable sur la formation du style d'art de l'époque de Louis XVI. La trace des impressions qu'il en reçut se manifeste ici palpable et impossible à méconnaître. Il nous serait facile de la montrer également dans l'églogue d'*Hylas* et dans plusieurs autres fragments. On n'a pas jusqu'ici tenu compte de la veine d'inspirations que sut trouver dans ces volumes celui que l'on a très-heureusement appelé « le dernier des poëtes grecs » ; nous la signalons aux critiques qui s'occupent spécialement de ses œuvres, et en particulier à M. Becq de Fouquières, car, ingénieux comme il l'est, il suffit de lui indiquer une direction nouvelle de recherches pour être assuré du parti qu'il en saura tirer.

S. TRIVIER.

CHAPITEAUX ROMAINS HISTORIÉS A PISE.

(Planches 29 et 30.)

L'histoire du chapiteau *historié* ou *composé* dans l'antiquité, c'est-à-dire du chapiteau où des figures se substituent aux feuillages et aux ornements purement empruntés au règne végétal, est un chapitre de l'histoire de l'architecture qui reste encore à faire. Il est vraiment singulier qu'on l'ait jusqu'ici tellement négligé, qu'il soit pour ainsi dire absolument passé sous silence dans tous les livres qui traitent de l'art monumental des anciens. Le sujet est pourtant d'un véritable intérêt, et les exemples qui l'illustrent sont plus nombreux qu'on ne se le figure généralement. Depuis assez longtemps je les recueille et je voudrais arriver à pouvoir y consacrer quelque jour un travail d'ensemble. En attendant, je m'efforcerai de placer successivement sous les yeux des souscripteurs de la *Gazette archéologique* un choix de spécimens des chapiteaux encore inédits de cette classe, qui me paraissent le plus dignes d'attention. Je crois avoir montré, par la publication du chapiteau de San Pietro in Grado (pl. 10), que les premières tentatives de ce genre ont été dues aux Grecs, dès la meilleure époque de l'art ; mais ce sont surtout les architectes romains qui ont cherché un élément de nouveauté et de variété pour la décoration de leurs édifices, dans la composition de chapiteaux historiés.

Les deux que je publie aujourd'hui (pl. 29 et 30) sont romains et même d'une exécution lourde et assez grossière, qui ne permet pas de les faire remonter plus haut que le deuxième ou le troisième siècle de notre ère. Reposant encore sur leurs fûts antiques, ils sont, à Pise, engagés dans la façade d'une maison particulière de la rue qui mène de la Strada del Borgo à la Piazza dei Cavalieri. La composition est la même sur l'un et sur l'autre. Un rang de feuilles d'acanthe garnit le bas, et de ces feuilles s'élancent des Victoires, tenant la palme et la couronne, qui, remplaçant les caulicoles, soutiennent les angles du tailloir. Entre les Victoires, une image de divinité de plus grande

dimension, sortant du feuillage à mi-corps, occupe le milieu de la face du chapiteau. Sur l'un c'est *Jupiter*, avec le sceptre et le foudre, sur l'autre *Harpocrate* portant le doigt à sa bouche, avec ce geste qui pour les anciens Égyptiens était le signe de l'enfance et que les Romains interprétèrent comme prescrivant le silence ; sur son bras gauche il soutient une corne d'abondance remplie de fruits. Je n'ai su voir que ces deux, mais une note prise en 1838 par M. le baron de Witte, et qu'il a bien voulu me communiquer, signale l'existence de quatre autres, où les divinités représentées de la même manière étaient *Isis, Cérès, Minerve* et *Vénus*. Je les signale aux recherches et à l'attention des voyageurs archéologues qui visiteront Pise.

Ces chapiteaux, de petites dimensions (leur hauteur est de 65 centimètres), n'ont pu appartenir qu'à la décoration intérieure d'un temple, qui était certainement un Panthéon, comme le montre la réunion de divinités si variées qu'on y observe.

E. de CHANOT.

Le dessin placé en tête de cet article a été exécuté d'après une empreinte en cire, que M. Ready, l'habile mouleur du Musée Britannique, avait bien voulu prendre pour moi, au printemps de 1873, sur un cylindre en chalcédoine saphirine, de travail perse et d'une exécution remarquablement fine. Ce cylindre, découvert dans un tombeau du Bosphore Cimmérien, était en la possession d'un capitaine grec de Tangarog, qui était venu à Londres apporter un chargement de blés et qui proposait le monument à l'acquisition des conservateurs du Musée Britannique ; on ne

put s'entendre sur le prix, et je ne sais ce que le cylindre est devenu depuis lors, dans quelle collection il aura fini par entrer.

Le sujet représente un roi de Perse, vêtu de la longue robe médique, légèrement relevée par devant pour faciliter sa marche dans le combat, coiffé de la haute cidaris à côtes, l'arc et le carquois suspendus derrière les épaules, qui terrasse un ennemi en le frappant de la longue lance, terminée en pomme à l'extrémité opposée au fer, laquelle était l'arme du corps des gardes royaux qualifiés de *mélophores* (1). Cette lance se voit également à la main du roi de Perse, vêtu de la longue robe, coiffé de la cidaris et tenant en même temps l'arc, sur une partie des dariques d'or et des sicles médiques ; elle est particulièrement bien caractérisée sur les doubles dariques frappées en Asie Mineure (2) et sur certaines pièces d'argent (3) qui paraissent avoir été fabriquées pour les monarques achéménides dans la II^e satrapie de Darius, comprenant la Lydie et la Mysie. Le roi de Perse de notre cylindre a derrière lui et retient au moyen d'une corde, qui les relie tous par le cou, quatre prisonniers qui ont en outre les mains attachées derrière le dos. Le costume de ces prisonniers est tout à fait caractéristique et précise leur nationalité de la façon la plus certaine ; c'est, avec une conformité frappante, celui que les monuments égyptiens donnent toujours aux *Lebou* ou Libyens, et en général aux peuples blancs du nord de l'Afrique, groupés pour les habitants de l'Égypte sous la dénomination commune de *Tamahou* et *Tahennou* (4). Hérodote (5) parle du vêtement particulier des Libyens, qu'il oppose à celui des Égyptiens. Ils ont la chevelure coupée court sur le front et plus longue derrière la tête, qu'Hérodote (6) attribue spécialement aux Machlyes, tandis que les monuments égyptiens la donnent généralement à l'ensemble des Libyens (7). Le palmier, placé derrière ces prisonniers, achève de préciser le lieu de la scène et rappelle celui des monnaies de Carthage. C'est le chef des ennemis, tombé à genoux devant lui dans sa fuite, que le monarque perse saisit par le bras droit et perce de sa lance. Ce chef est, lui aussi, vêtu de la robe spéciale aux *Lebou* et aux *Tamahou ;* mais de plus il est coiffé du *skhent* des rois d'Égypte. Seulement le graveur a introduit dans la représentation de ce *skhent* quelques détails insolites, que ne nous offrent jamais les monuments égyptiens ; au lieu de placer une seule fois sur le devant de la coiffure le singulier appendice recourbé comme un *lituus* qui s'y ajoute habituellement, , il en a disposé plusieurs tout à l'entour.

(1) Diod. Sic., XVII, 59 ; Themist., *Orat.*, II, p. 36 ; XIX, p. 226 ; Hesych. *s. v.*

(2) *Rev. numism.*, 1856, pl. I, n^os 3 et 4.

(3) Ch. Lenormant, *Numism. des rois grecs*, pl. LXVI, n° 14 et LXV, n° 15.

(4) On peut voir de ces figures de *Lebou* et de *Tamahou*, groupées d'après différents monuments, dans Wilkinson, *Manners and customs of ancient Egyptians*, 3^e édit., t. I, p. 365, fig. 7, *a, b, c, d.*

(5) IV, 168.

(6) IV, 180.

(7) Chabas, *Études sur l'antiquité historique*, 1^re édit., p. 182 et s. — Hérodote représente chacune des tribus libyennes comme coupant très-court une partie différente de la chevelure et laissant croître le reste.

On peut se demander si l'artiste, qui gravait le cylindre en Perse, n'avait qu'une idée imparfaite de la coiffure royale égyptienne, ce qui est bien possible, ou bien s'il a voulu exprimer un détail propre au *skhent* que portait un certain roi particulier, un détail tel que celui qui serait résulté d'un essai de combinaison de la double couronne des Pharaons avec les plumes d'autruche divergentes, dont les monuments égyptiens montrent les chefs des Libyens chargeant leur tête comme insignes de leur autorité (1).

Quoi qu'il en soit de cette dernière particularité, il est clair que la représentation de notre cylindre est historique, se rapporte à un événement précis et que l'on peut déterminer. Il s'agit de la victoire d'un roi de Perse sur un chef des Libyens, qui se parait des insignes royaux de l'Égypte, dont il se prétendait roi. Ceci ne peut convenir qu'à la défaite d'Inaros par les troupes d'Artaxerxe Longue-Main, mais s'y rapporte de la manière la plus frappante.

Inaros, fils de Psammétique, était un chef d'une partie des Libyens, qui paraît avoir revendiqué une parenté avec les rois d'Égypte de la XXVI[e] dynastie. Invoquant les droits qui en résultaient, il prétendit à la possession de la vallée du Nil, dont les habitants supportaient impatiemment la domination perse. En 461 av. J.-C. (2), il entra dans la partie occidentale du Delta, et, soutenu par un soulèvement de la population, fit de rapides progrès. En 460, il appela à son secours les Athéniens, qui se trouvaient sur la côte de Cypre avec une flotte de deux cents trirèmes ; les vaisseaux remontèrent jusqu'à Memphis, dont la ville proprement dite fut rapidement enlevée, mais dont la citadelle opposa une énergique résistance (3). C'est probablement avant cette attaque sur Memphis qu'eut lieu la grande bataille livrée à Paprémis, où une armée perse fut complétement défaite et Achéménès, frère du roi Artaxerxe, tué de la propre main d'Inaros (4). Une autre armée perse, conduite par Mégabyze, eut plus de succès en 455 ; les troupes égypto-libyennes, avec leurs alliés grecs, furent complétement défaites. Thucydide (5) ajoute simplement qu'Inaros, pris par trahison, fut mis en croix ; Ctésias (6) entre dans de plus grands détails. Suivant lui, Inaros, blessé à la cuisse dans le combat, se réfugia avec les Grecs dans la forteresse de Byblos, près de Saïs. Après quelque temps de siége, Mégabyze le reçut à capitulation, lui assurant la vie sauve, ainsi qu'à ses compagnons. Il fut donc emmené prisonnier à la cour de Suse, et là, cinq ans plus tard, la reine mère Amytis, qui poursuivait la vengeance de la mort de son fils Achéménès, parvint à décider Artaxerxe à violer les engagements solennels de la capitulation qu'il avait confirmée. Livré aux bourreaux malgré les protestations de

(1) Chabas, *l. c.*
(2) Diod. Sic., XI, 71.
(3) Thucyd., I, 104.
(4) Herodot., III, 12, et VII, 7 ; Diod. Sic., IX, 74 ; Ctes., *Persic.*, 32.
(5) I, 110.
(6) *Persic.*, 33-37.

Mégabyze, qui dans son indignation quitta la cour, Inaros fut empalé sur trois pals et l'on décapita cinquante Grecs pris avec lui.

Un autre cylindre perse, trouvé comme celui qui nous occupe dans un tombeau de Panticapée, avec sa monture d'or, et conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (1), retrace encore une scène des guerres royales. Le roi, vêtu de la robe médique et coiffé de la cidaris, y combat deux guerriers grecs parfaitement caractérisés par la forme de leur cuirasse, par leurs cnémides et par l'aulopis à aigrette qui couvre leur tête ; l'un est déjà étendu à terre ; l'autre se défend encore avec la lance et le bouclier rond de forme argienne. Au-dessus de la scène plane la figure symbolique d'Ahouramazdà, protecteur du roi son adorateur.

Sur un troisième cylindre perse, en chalcédoine enfumée, qui est entré au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale avec la collection Palin (2), on voit un roi ou un satrape, en costume de guerre proprement persique, avec la robe plus courte et une sorte de jaquette serrée, la tête enveloppée de la mitra d'étoffe, qui saisit par le sommet de la tête un chef ennemi, vêtu d'une longue robe, la tête couverte de la coiffure scythique terminée en pointe, l'arc et le carquois pendus à la ceinture, lequel cherche à se défendre avec une sorte de masse d'armes. Chacun des deux chefs, ainsi engagés en combat singulier, a derrière lui un guerrier, vêtu comme lui, qui tire de l'arc. L'emblème d'Ahouramazdà domine la lutte. Il faut reconnaître ici un épisode des guerres, si souvent renouvelées, des Perses contre les Cadusiens ou les autres peuples de la race de Touran, qui habitaient dans le voisinage de la mer Caspienne.

Si j'ajoute à ces trois monuments le sceau royal de Darius (3), portant son nom dans les trois écritures cunéiformes de la chancellerie des Achéménides, sur lequel est gravé un épisode des chasses royales, et non une scène de guerre, j'aurai terminé la liste de ce que je connais de cylindres historiques perses. Ces monuments sont donc jusqu'à présent d'une extrême rareté, et aucun peut-être ne saurait être rattaché à un événement aussi précis que celui que je publie aujourd'hui.

F. LENORMANT.

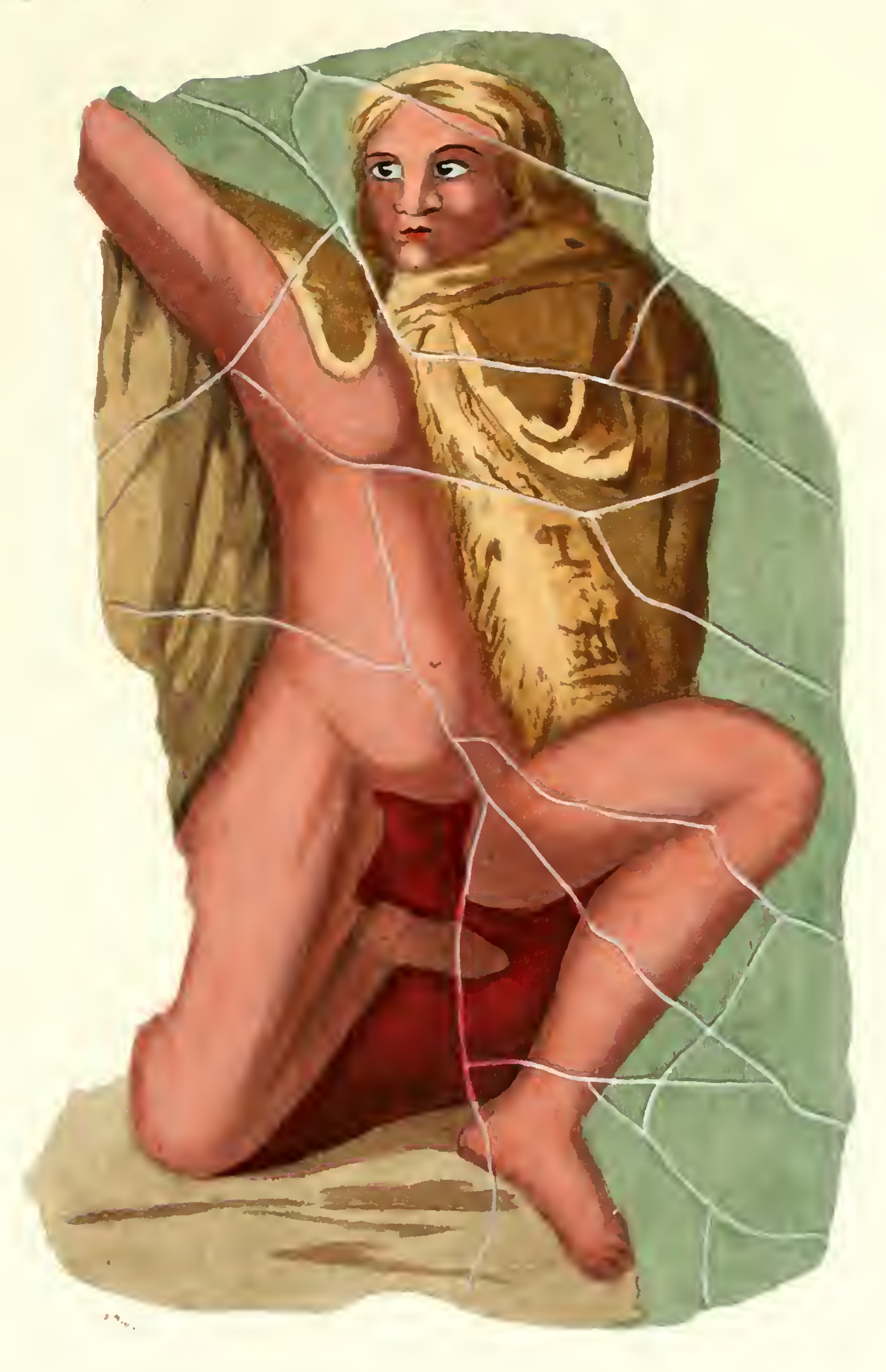
(1) *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XVI, n^os 2 et 3.

(2) Lajard, *Recherches sur le culte de Mithra*, pl. LII, n° 2.

(3) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXV, n° 6 ; *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, pl. W, n° 1.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.



PEINTVRE MVRALE DECOVVERTE A MIZY-LE-COMTE

Peintvre mvrale dec

...LE-COMTE (AISNE)

MOSAIQUE CHRÉTIENNE TROUVÉE A SENS.

(Planches 31 et 32.)

La planche 31-32 représente une mosaïque polychrome qui fut découverte à Sens en octobre 1866, mais dont la moitié au moins reste cachée et reparaîtra sans doute quelque jour. Calquée par M. Julliot, elle fut immédiatement dessinée à l'échelle, puis coloriée sur les indications fournies par ce savant. La seule partie mise au jour offre un rectangle de 3m30 de large sur 1m55 de long. Au centre du panneau, se voient deux cerfs, dont un seul est entier et l'autre représenté par les deux jambes de devant ; entre eux s'élève un grand vase-fontaine, ou *cantharus* : le fond est décoré par des arbustes. Le tableau est bordé d'une guirlande de feuilles de laurier vertes et roses symétriquement coupée aux angles et sur les côtés par des rosaces, et entouré d'une double frise, l'une desquelles est remplie par des rinceaux de pampres et de raisins, où posent des colombes ou oiseaux quelconques, motif imité de l'antique et fréquemment reproduit, depuis le sixième siècle surtout, dans les édifices religieux, principalement pour la décoration des autels (1). La seconde frise, moins large que l'autre, offre l'aspect d'une grecque noire sur fond jaune avec de petits fleurons rouges et noirs (2).

La mosaïque, d'un bon style, mais d'une exécution un peu lourde, ne me semble pas pouvoir être attribuée à une époque antérieure au septième siècle. Mais, en dehors du panneau qui vient d'être décrit (au bas de la planche), reste un fragment d'un faire tout différent, rappelant par l'éclat de ses couleurs, l'élégance de ses torsades et des entrelacs que je vois légèrement crayonnés sur le dessin chromolithographique placé sous mes yeux, le goût des bons temps de l'art classique chrétien, dont nous voyons le type le plus pur dans la

(1) V. Bargès, *Notice sur un autel chrétien antique d'Auriol* (Bouches-du-Rhône), et *Bulletin d'arch. chrét.*, 1875, édit. française, n° 4, pl. ix.

(2) L'annonce de la découverte se trouve dans le *Bulletin de la Société des ant. de France*, 1866, 4e fascicule, p. 188.

mosaïque constantinienne du cimetière de Sainte-Hélène (1), et dans celle de la crypte des saints Protus et Hyacinthe (2), au cimetière de Saint-Hermès. On observera encore que la dernière frise déborde sur ce fragment. J'oserais donc, sauf meilleur avis des hommes plus compétents que moi, risquer la conjecture que la mosaïque qui nous occupe aurait été, à une époque plus récente, établie sur une plus ancienne, ruinée peut-être par le temps ou représentant des sujets profanes incompatibles avec la destination nouvelle du monument.

Abordant maintenant l'interprétation de cette intéressante mosaïque, je me crois suffisamment autorisé par de nombreuses analogies à affirmer que nous sommes en présence d'un de ces splendides pavés historiés, λιθόστρωτος, qui, dans l'antiquité chrétienne, entouraient habituellement la vasque des baptistères. L'édifice auquel il appartient était situé à une faible distance de la cathédrale de Sens, et l'on sait que telle était communément la position des baptistères, comme nous le voyons aujourd'hui encore à Florence, à Pise, à Bologne et dans plusieurs villes de France, où le baptistère a été depuis incorporé à l'église, tout en conservant ses formes primitives, comme à Aix en Provence, à Lyon où il était annexé à la cathédrale de Saint-Étienne, occupant une partie de l'emplacement de la primatiale actuelle, à Fréjus, à Poitiers, etc., etc. (3). Je dis communément, car souvent les baptistères étaient de véritables et vastes églises, *magnum illuminatorium*, μέγα φωτιστήριον (4), plus ou moins éloignées de l'église-mère, et telles étaient quelquefois leurs proportions, que des conciles purent y être célébrés (5). Dans les premiers siècles, on les bâtissait indifféremment partout où se trouvaient des sources ou des cours d'eau propres à les alimenter. Pour établir celui du Vatican, le pape Damase fit descendre de l'eau du Janicule et voulut perpétuer la mémoire du fait par une inscription métrique de sa façon (6). A Besançon, saint Lin, évêque

(1) V. Perret, *Catacombes*, II, pl. LXIII.

(2) V. Id., *op. laud.*, III, pl. XXXVI.

(3) V. Colonia, *Hist. litt. de Lyon*, p. 57.

(4) V. *Diction. des ant. chrét.*, art. *Baptistère*, IV, 2e édition.

(5) *Concil. Chalcedon.*, art. I. — Suicer, *ad voc.* Φωτιστήριον.

(6) Baronius, *ad an.* 384. — Prudent., *Peristeph.*, XII.

de cette ville, imita en cela l'exemple de ce pontife (1). Le tribun militaire Onnasius lui céda sa maison, afin de livrer passage au cours d'eau qui devait alimenter le baptistère.

Ce qui constitue le principal intérêt et détermine d'une manière à mes yeux indubitable la nature du monument que décorait la mosaïque de Sens, ce sont les deux cerfs qui viennent se désaltérer à une fontaine. Ce motif d'ornementation symbolique avait, avec l'administration du baptême, des rapports fondés sur les textes bibliques et sur l'interprétation que les anciens Pères ont donnée à ces textes. Il était l'emblème du catéchumène se disposant à recevoir le baptême et désirant de se désaltérer aux sources de la vie éternelle. « Comme le cerf soupire après l'eau des torrents, ainsi mon âme soupire après vous, ô mon Dieu. — Mon âme est altérée de Dieu, du Dieu vivant (2). » Ainsi parle le psalmiste. Après avoir comparé le catéchumène à un cerf, saint Jérôme ajoute cet éloquent commentaire : « Il désire de venir au Christ en qui réside la source de la lumière (3), afin que, lavé par le baptême, il reçoive le don de la rémission (4). »

La liturgie s'inspire de ces idées : les plus anciens rituels et sacramentaires, de l'Église ambrosienne en particulier, désignent le samedi avant le quatrième dimanche de carême sous le nom de *sabbatum ad sitientes* (5), parce que c'était le jour où les aspirants au baptême,— *sitientes,* — étaient appelés aux épreuves du scrutin (6) ; et la messe de ce même jour commence par ces mots : *sitientes, venite ad aquas:* il en est de même dans la liturgie romaine.

On voit pourquoi le cerf, comme emblème du catéchumène, entra

(1) V. Dunade, *Histoire du diocèse de Besançon,* pp. 27-37.

(2) *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.— Sitivit anima mea ad Deum, fortem vivum. Psalm.* XLI, 1-2.

(3) Dans le langage des Pères, le baptême est souvent appelé *illuminatio,* — φώτισμα. — (Clem. Alexandr. *Paedagog.*, I, 6).

(4) Hieron., *in Psalm.* XLI. — *Desiderat venire ad Christum in quo est fons luminis, ut ablutus baptismo accipiat donum remissionis.*

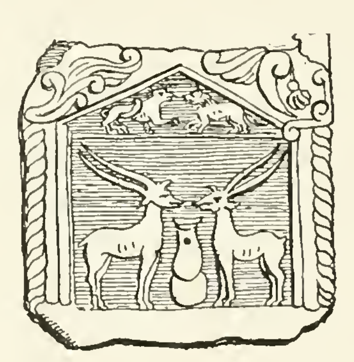
(5) V. Vicecom., *De ant. baptism. rit.*, p. 556.

(6) Les scrutins étaient une série d'examens que les catéchumènes devaient subir sur leur foi et leurs mœurs.—*Scrutinia dicuntur a scrutando, quia perscrutandum erat in his qui accedebant, neque radix amaritudinis subesset, velut fuit in Simona Mago* (Rupert. abb., *De divin. offic.*, l. IV, c. 8).

Le scrutin du quatrième samedi était le premier, et il y en avait sept, dont le dernier avait lieu le jour même de la célébration du baptême, ou le samedi-saint (*Sacrament. S. Gregorii, append.*, p. 139).

dès les premiers siècles dans la décoration des baptistères, et nous le trouvons employé en ce sens partout, en Gaule comme en Italie. Un des plus anciens exemples que nous puissions citer pour cet objet, si même il n'a pas précédé tous les autres, c'est sans doute la fresque du cimetière de Pontien à Rome (1), représentant le baptême de Jésus-Christ par Jean-Baptiste : un cerf, figure du chrétien non encore régénéré, regardant fixement l'eau du Jourdain que consacre et sanctifie le baptême du Sauveur, témoigne le désir de s'y plonger à son tour et d'y étancher sa soif. Le cours d'eau de ce vénérable baptistère existe encore aujourd'hui. Je ferai observer, dans la mosaïque de Sens, cette circonstance caractéristique que l'ardeur de la soif y est intentionnellement accentuée par la langue sortant de la bouche haletante du cerf, et que, faute d'avoir soupçonné la signification baptismale du monument, on a pu prendre pour une feuille broutée par l'animal symbolique (2).

La description que le Livre pontifical nous a conservée du baptistère de la basilique du Sauveur ou du Latran mentionne comme ornement de la cuve sept cerfs d'airain (3) ; semblable motif est encore indiqué aux vies d'Innocent I et de Sixte III (4). Paciandi a publié une



très-curieuse urne de marbre, du septième siècle probablement, découverte dans le voisinage de Pisaure (Pesaro), et où se montrent deux

(1) Bosio, *Roma sott.*, p. 131.

(2) La coloration de la mosaïque a été faite d'après les notes prises par M. Julliot et un peu de mémoire, ce qui peut donner lieu à quelques attributions erronées.

(3) Lib. Pontif., *in Silvestr.*

(4) Bulengerius, *De donariis pontificum*, lib. II, cap. LXVI.

cerfs dans les mêmes conditions que ceux de la mosaïque de Sens (1); nous en donnons ici le dessin parce qu'il paraît être le type de toutes les figures de ce genre que nous citons sommairement. Le savant éditeur, qui désigne son monument sous le titre un peu vague de *nymphaeum*, suppose qu'il fut destiné à contenir l'eau bénite et dut être placé à cet effet dans l'*atrium* d'une église ; mais, outre que sa forme s'éloigne beaucoup de celle des urnes de cette dernière espèce (*phiala, cantharus*), sa face antérieure est occupée par une représentation d'exorcisme qui, s'ajoutant au symbole du cerf, ne permet pas de douter que ce ne soit une vasque baptismale. Nous avons encore deux cerfs figurés avec des circonstances absolument identiques sur un beau sarcophage de Ravenne (2), et je pourrais en signaler beaucoup d'autres. Le même type se rencontre aussi en Afrique, par exemple sur un magnifique vase historié trouvé il y a dix ans dans la régence de Tunis (3).

Je ferai observer en passant que ces scènes de baptême représentées sur un grand nombre de monuments funéraires, et notamment sur les tombeaux de Ravenne (4), avaient pour but de constater que les personnes qui y furent ensevelies étaient mortes baptisées, *fideles*, formule équivalente et plus fréquente encore (5). Un marbre d'Aquilée doit surtout être cité (6) qui réunit à la représentation réelle une légende où est exprimé ce glorieux titre de *fidelis* acquis par le baptême.

Dans la Gaule, comme en Italie, les baptistères antiques étaient aussi décorés de pavés en mosaïque. Une des plus anciennes qui soient venues à ma connaissance, et qui est peut-être la première exécutée en France depuis la paix constantinienne, est celle qui fut découverte à Saint-Dié, il y a quelques années (7), sous un édifice

(1) Paciaudi, *De sacr. christian. balneis*, tab. III, en regard de la p. 137.

(2) Ciampini, *Vet. monim.*, part. II, p. 7, tab. III D.

(3) V. *Bullet. d'arch. chrét.*, édition française, 1867, p. 80.

(4) Ciampini, *op.* et *loc. laud.*, tab. III, IV, V.

(5) V. *Diction. des ant. chrét.*, art. *Fidelis*, 2ᵉ édition, page 321.

(6) Bartoli, *Antichità di Aquileia*, p. 396, n. 315.

(7) V. Caumont, *Bulletin monum.*, t. XXXIV, p. 105.

incorporé à l'ancien évêché. Cette mosaïque était sans doute le pavé du baptistère contigu à la cathédrale. Elle représente les quatre fleuves du paradis terrestre, et nous retrouverions sans doute ici, si le monument nous fût arrivé intact, les cerfs traditionnels venant s'y désaltérer, comme nous l'observons dans beaucoup de sarcophages de la France, du Midi principalement (1). Ces quatre fleuves s'échappant du centre d'une rosace, ou mieux peut-être du pied d'un rocher, formaient une espèce de lac où nageaient des monstres marins. Ces scènes maritimes, qui jouent un si grand rôle dans la partie figurée de l'antiquité chrétienne (2), étaient un des motifs d'ornementation les plus usités dans les baptistères de l'Italie, témoin celui qu'avait construit le pape Damase au Vatican et qui fut décoré aux frais de Longinien, préfet de Rome. On conserve aussi au Musée Kircher des fragments de mosaïque où figurent des poissons de toute sorte se jouant dans les eaux (3), fragments qui ont une provenance analogue.

On peut citer pour la France beaucoup d'autres faits du même genre. Saint Avit de Vienne avait décoré son baptistère de riches mosaïques (4). Saint Venance, évêque de Viviers, avait fait aussi construire près de l'église de Saint-Julien des fonts baptismaux où, comme dans les baptistères des Catacombes, l'eau était amenée par des conduites de plomb. Il y avait ici un cerf d'airain, mais pour recevoir l'eau et la vomir dans la vasque, comme les sept cerfs du baptistère constantinien du Latran.

Mais, de tous les monuments de cette classe découverts en France jusqu'ici, aucun, à ma connaissance, ne reproduit avec autant d'insistance et sous des formes aussi variées le symbole du cerf, que le pavé d'un baptistère retrouvé à Valence en 1866 (5). Les quelques fragments subsistant de la mosaïque qui le décore sont de nature à en

(1) V. Millin, *Voyage dans le midi de la France*, Atlas, pl. XXXVIII, 8 ; LXVIII, 4 ; LXIX, 3.

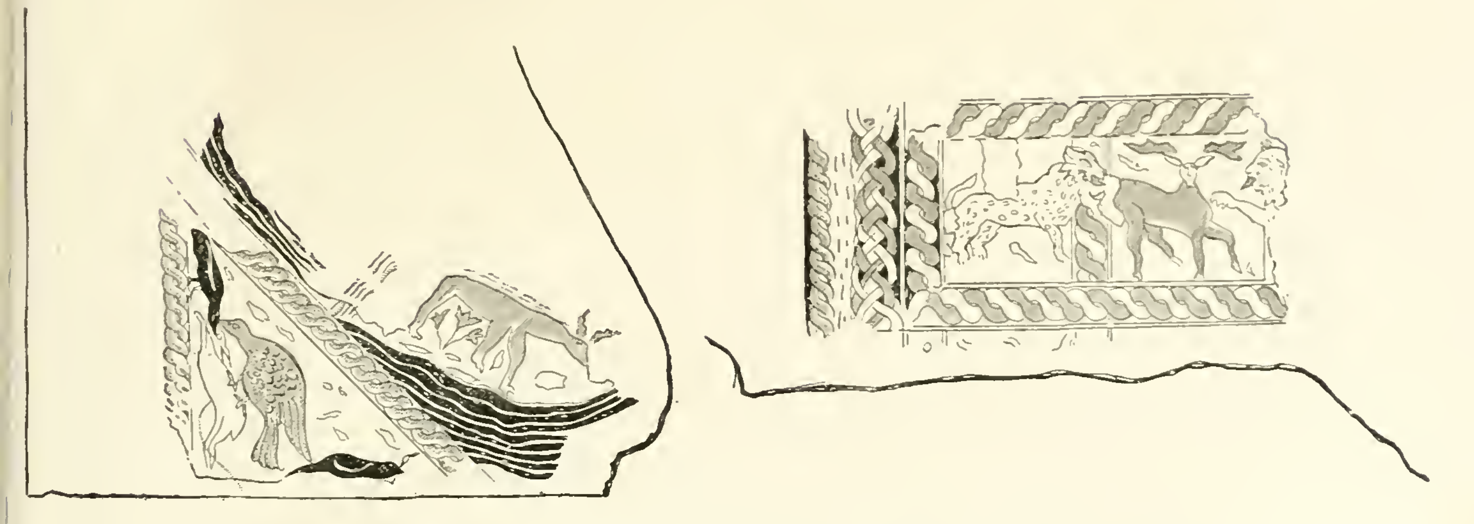
(2) V. *Diction. des ant. chrét.*, 2e édition, art. *Ancre*, *Navire*, etc.

(3) V. *Bulletin d'arch. chrét.*, 1867, édition française, p. 33.

(4) V. Dufresne Du Cange, *ad voc. Baptisterium*.

(5) V. le Rapport de la découverte lu à la Société archéologique de la Drôme. — Valence, imprimerie Chenevier et Chavet, 1866.

faire vivement regretter la ruine. On reproduit ici deux de ces fragments d'après lesquels on pourra juger de la beauté de l'ensemble.



La composition entière se composait de plusieurs panneaux encadrés dans des frises formées d'entrelacs et de torsades d'une grande richesse. Les cerfs y sont deux à deux, séparés par des arbustes fleuris et se désaltérant dans une rivière qui descend d'une montagne autant qu'on le peut distinguer dans ce qui reste. Ici (premier fragment), le second cerf manque, mais les ondulations d'un autre cours d'eau faisant pendant au premier marquent la place qu'il devait occuper. Le second fragment fait voir un cerf entre un léopard et un lion, animaux figurant, dans le symbolisme ingénieux et compliqué de cette composition, les ennemis qui assiégent le catéchumène et font tous leurs efforts pour le détourner de sa voie. Dans l'angle du premier fragment, on remarque un sujet analogue à celui-ci : un lièvre attaqué par deux corbeaux, mais défendu par un aigle, emblème de la protection divine qui ne fait jamais défaut à l'âme en péril.

P. S. J'ai exposé au sujet de la partie que nous possédons de la mosaïque de Sens une opinion que j'ai lieu de croire fondée et des idées qui me semblent justes. Mais il ne sera possible d'asseoir un jugement définitif que sur les données nouvelles que fournira la décou-

verte complète du monument. Par la disposition des divers compartiments dont se compose ce pavé, on pourra se rendre compte de la position qu'occupait la vasque baptismale, ainsi que les accessoires qui l'accompagnent. Ce résultat sera atteint par suite des fouilles ultérieures que le propriétaire du local voudra sans doute entreprendre ou autoriser, dans l'intérêt de l'art et pour l'honneur de la ville de Sens qui est en possession d'un des plus remarquables monuments de ce genre qui se soient jusqu'à ce jour rencontrés en France.

L'abbé MARTIGNY.

SILÈNE ET UNE BACCHANTE,

GROUPE DE TERRE CUITE.

(Planche 33.)

Les groupes de plusieurs personnages sont infiniment plus rares que les figures isolées dans les terres cuites de la nécropole de Tanagra, dont la vogue ne se refroidit pas auprès des amateurs. C'est cette raison, jointe à la finesse exceptionnelle de l'exécution et au mérite d'art d'un groupe actuellement possédé par M. Feuardent, qui a conduit la direction de la *Gazette archéologique* à lui consacrer une des planches du recueil. S'il ne s'agissait pas, en effet, d'un des morceaux les plus parfaits de l'art du coroplaste qui soient sortis jusqu'à ce jour des tombes de la cité béotienne, ce *symplegma* érotique d'un *Silène*, assis sur une cliné, avec une *Ménade*, constituerait au point de vue de l'érudition un sujet d'un intérêt secondaire, de même qu'il ne prête guère à un commentaire quelque peu développé.

Le groupe est traité de la manière la plus libre, comme les Grecs n'ont que trop souvent fait pour les scènes entre personnages du thiase de Dionysos. Il a fallu prendre le dessin sous un aspect qui ne permît pas de voir complétement le corps du Silène pour pouvoir le présenter sans choquer les scrupules de la décence. Autrement l'attitude du suivant de Bacchus se fût montrée telle que l'on eût éprouvé de l'hésitation à la reproduire; car, comme dit Voltaire à propos d'une semblable scène,

Du harangueur le redoutable geste
Était surtout l'écueil le plus funeste.

Comme toujours, dans les terres cuites de Tanagra, les extrémités laissent à désirer et sont d'une exécution singulièrement négligée, par comparaison avec la finesse, la sûreté et la précision du modelé des corps, des draperies et surtout des têtes. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver quelque chose de plus vivant et de plus spirituel au point de vue de l'expression, que le contraste entre la sollicitation lascive, qui se peint dans les traits bestiaux du Silène, et la nonchalance apathique et paresseuse avec laquelle la Bacchante s'abandonne lentement à ses désirs.

S. TRIVIER.

LES PEINTURES MURALES DE NIZY-LE-COMTE (AISNE).

(PLANCHES 34, 35 et 36.)

A Messieurs les directeurs de la Gazette archéologique.

MESSIEURS,

Vous m'avez demandé des renseignements sur les peintures murales de Nizy-le-Comte, non en raison de ma compétence, mais parce que j'avais, il y a vingt-six ans, dirigé le sauvetage de ces précieux débris de l'art antique. Voici, parmi les détails de cette délicate opération, ceux qui me semblent devoir vous intéresser plus particulièrement.

Nizy-le-Comte, ainsi surnommé parce que ce village dépendait, pendant le moyen âge, du domaine des puissants comtes de Roucy, appartient maintenant au canton de Sissonne, de l'arrondissement de Laon (département de l'Aisne), et il confine aux Ardennes. Son passé est tout romain. Ainsi il a deux noms de cet âge, *Minaticum*, dans l'Itinéraire d'Antonin, et la Table théodosienne l'appelle *Ninittaci* où vous retrouverez facilement le Nizy d'aujourd'hui. Il est assis à cheval sur la route départementale qui recouvre la grande chaussée romaine de *Durocortorum* (Reims) à *Bagacum* (Bavai) par *Vironum* (Vervins). De tout temps le territoire de Nizy s'est montré très-fertile en témoignages de l'époque romaine. Il en est sorti de grandes quantités de tuiles énormes et de vases qui rougissaient le sol en certaines places. Des pierres de très-grand appareil, et montrant encore les traces des crampons de fer qui reliaient des assises sans ciment, parlent haut de monuments dont les épaves sont entrées dans la construction de maisons modernes de ce village. Dans les murs de celles-ci on voit même des cippes mortuaires et à personnages bloqués à diverses hauteurs. Un lieu dit le *Champ-du-trésor* est parsemé

de débris et semble indiquer une trouvaille importante de monnaies à un moment qu'on ne peut plus préciser; enfin, chaque année, les marchands d'antiquités de Reims venaient s'approvisionner à Nizy des vases, instruments, médailles romaines, etc., qu'on avait récoltés depuis leur dernier passage.

Deux emplacements surtout étaient renommés dans la contrée pour le nombre des débris intéressants qui en sortaient sans cesse. Le premier s'appelait le *Clair-Puits*, et se trouvait à deux kilomètres et au nord-est du village. A chaque retour de printemps, il se dénonçait lui-même par de longues lignes jaunes, souffrantes et entre-croisées dans la verdure vigoureuse des jeunes moissons. On y trouva, dès les premières fouilles de 1852, les substructions de toute une riche villa dont on restitua facilement le plan complet, et dans les appartements de laquelle furent retrouvés deux mosaïques à dessins géométriques, les amorces de plusieurs autres, des hypocaustes, de nombreux fragments de peintures murales, mais monochromes, rouges, bleus, jaunes, par conséquent sans valeur artistique. Le sol s'étant effondré, de la terre on tira, au milieu de matériaux nombreux, quelques larges enduits ne portant pas de traces seulement de peinture unicolore, mais d'une ornementation linéaire assez variée, bandes de couleurs diverses se croisant et se raccordant en façon de cadres. J'abrége la nomenclature et les détails de ces trouvailles au *Clair-Puits*, et j'arrive sans retard à ce qui vous intéresse davantage et à la spécialité de la communication que vous m'avez demandée.

Le second emplacement à débris gallo-romains se trouve au sud-ouest de Nizy et à un kilomètre du village qu'il nous faut regagner et traverser pour gravir une pente conduisant au sommet d'une colline où probablement s'exécutaient les sentences prononcées par le bailli seigneurial, car elle a nom *la Justice*. Dans le jardin d'une maison qui avoisine cet emplacement, avait été trouvée, en mars 1851, une pierre inscrite qui avait attiré l'attention sur Nizy, et sur laquelle on lisait :

NVM. AVG. DEO. APPO
LLINI. PAGO. VENNECTI
PROSCOENIVM. L. MA
GIVS. SECVNDVS. DO
NO. DE. SVO. DEDIT

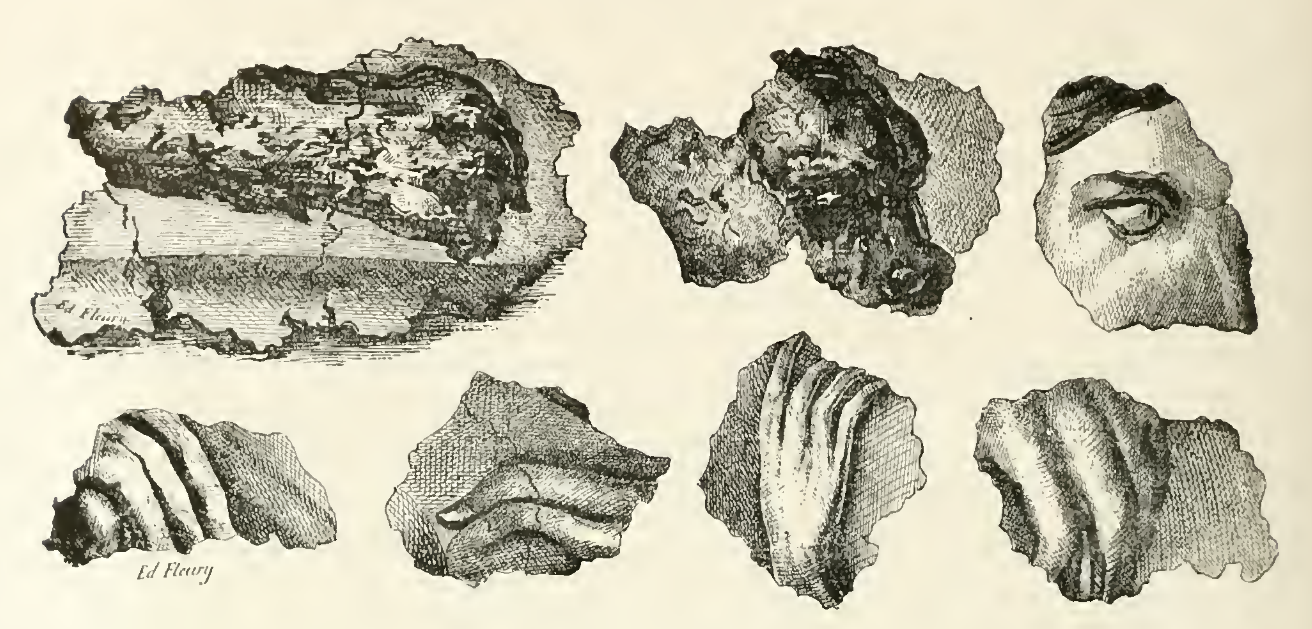
inscription qu'on a été autorisé à traduire ainsi : « A la divinité d'Auguste, au dieu « Apollon, dans le pagus de Vennectum, Lucius Magius Secundus a élevé un ou « ce proscenium à ses frais. » Le mot de *proscenium* répondant à notre vocable *avant-scène*, et désignant une partie constitutionnelle de la *scena* d'un théâtre antique, on dut sur l'heure croire à un théâtre qu'on retrouverait à *la Justice*, et probablement au sommet de la colline d'où étaient, de tout temps et tout récemment encore, descendues ces grandes pierres à crampons dont je vous parlais plus haut.

Sur ce point encore la charrue ramenait journellement des débris antiques, marbres, médailles, sculptures intéressantes, vases de toutes formes et de toutes grandeurs, *tegulae* et *imbrices*, ferrements, enduits colorés, etc. Je n'ai point à vous dire, messieurs, comment on ne trouva point à cet endroit le théâtre prévu et annoncé sûrement, croyait-on, par la pierre gravée, ni un temple en faveur duquel on avait ensuite conclu en retrouvant en terre les substructions d'un édifice carré, et dans l'intérieur desquelles on eut en place deux côtés d'une colonnade avec bases encore assises sur le sol, fûts et chapiteaux de colonnes renversés aux environs des bases. Lorsque la fouille fut complète et le plan dressé, on reconnut, comme au *Clair-Puits*, une villa de grandes dimensions dont on avait : 1° l'*impluvium*, ou cour intérieure, découverte et possédant deux puits ; 2° un *atrium*, promenoir ou galerie couverte, bordant la cour et corinthienne, c'est-à-dire soutenue par les nombreuses colonnes dont douze bases sur un côté et trois sur l'autre venaient d'être retrouvées intactes ; 3° et huit pavillons, deux à chaque pointe du rectangle du plan, lequel semble, aux dimensions près, et plus considérables à Nizy, calqué sur celui d'une maison de Pompéi. La maison de maître et les dépendances agricoles ne laissaient comme substructions que des traces informes et méconnaissables au nord où le terrain avait été jadis fouillé et bouleversé.

C'est en questionnant le sol dans l'intérieur de la galerie couverte que furent signalés, dans l'hiver de 1852, les débris des peintures murales auxquelles j'arrive enfin. Le mur qui les avait conservées se trouvait à l'extrémité nord-ouest de l'édifice, à l'angle de rencontre de la colonnade. Il avait contre terre sa face peinte, ce qui s'explique par les conséquences d'un incendie épouvantable dont les traces éloquentes se lisaient partout : cendres épaisses, gros et nombreux charbons, tuiles noircies, terre calcinée et rougie. Les toitures étant tombées dans l'intérieur de l'*impluvium*, les poutres avaient tiré le mur en avant et avaient brûlé sur son dos, les flammes n'ayant point atteint et détérioré sa face peinte, qui, par places seulement, portait quelques traces de fumée ayant pénétré par des joints ou fissures d'enduits. La chute du mur avec sa face peinte contre terre avait été aussi utile en ce sens que le tableau était mieux protégé contre l'approche trop immédiate de l'eau et des accidents futurs. Cette muraille ressemblait trop à toutes celles que l'on mettait à jour pour qu'on s'en fût occupé si, dans son voisinage, on n'eût rencontré d'abord sur le sol, ensuite dans les fosses d'extraction, de grandes quantités de débris d'enduits colorés. Le premier qu'on retira de dessous les décombres fut de suite indicatif et encourageant.

Il vint ensuite, sans parler des platras illisibles, une partie de figure humaine et d'une main, dont les doigts allongés tenaient un objet impossible alors à déterminer. A la taille de ce visage et de cette main qui paraissaient de grandeur naturelle, on pouvait croire que le personnage auquel ils appartenaient posait

sur le devant d'un tableau dont le second plan était occupé par un homme plus petit faisant face au spectateur et qui venait de livrer des portions de ses vêtements d'un beau gris violacé et à larges plis tombant de l'épaule. Sur d'autres fragments se lisaient deux mains entières, l'une grande, l'autre plus petite, celle-ci



Debris de peintures murales à Nizy-le-Comte.

dont l'index étendu prouvait un personnage très-actif dans la scène. On eut aussi tout un côté de poitrine au haut de laquelle s'attachaient une épaule et un bras nus. Un des plus grands morceaux représentait encore un bras nu, musculeux, et se rattachant à une poitrine couverte d'une étoffe brun-rouge. Les nudités se montraient nombreuses, à en juger d'après le nombre des fragments portant des traces de couleur carnée.

Quant au sujet de la scène peinte sur ce grand tableau si peuplé, il n'était pas encore possible de se prononcer. Il y avait là pour sûr des hommes armés, car on avait recueilli un tout petit morceau d'enduit sur lequel brillait un fer de lance peint de jaune très-vif. Derrière les personnages, les fonds se montraient tantôt très-sombres, tantôt verts, tantôt d'un bleu clair, le tout semblant indiquer des perspectives de feuillages et de ciels. Sur un fond brun se lisait un oiseau voletant, de robe presque noire et au bec rouge, débris aujourd'hui disparu.

Comme on n'extrayait de terre, et à la main, que des parties de peinture très-minimes et impossibles à raccorder, comme on ne faisait donc qu'endommager le monument sans résultat, il fallut s'arrêter pour étudier le meilleur mode d'enlève-

ment, problème qui ne semblait pas se poser avec de grandes chances de succès. Tout d'abord on dut admettre que le mur n'était pas relevable d'un bloc. Sa surface peinte éclatée par places était énorme, environ dix mètres de longueur sur trois de la hauteur qui semblait peinte sur $1^{m},40$ ou $1^{m},50$. En étudiant ce mur sur ses extrémités apparentes, voici quelle en était la composition, et vous jugerez de son poids : 1° un lit de moellons de petit appareil, craie du pays qui manque de vraie pierre ; 2° une couche de mortier épaisse de deux à trois centimètres, et composée de chaux, de terre et d'un certain nombre de gros éléments de la marne calcaire du sol ; 3° un lit de moitié moins épais de mortier plus tassé et plus fin ; 4° un enduit très-serré, très-malaxé, très-poli, de chaux, sable tamisé et craie broyée, enduit stuqué en couche mince de trois à quatre millimètres ; 5° enfin, la peinture, probablement à l'encaustique, cire ou matière grasse, car le lavage et le frottement n'enlevaient aucune particule à la couleur posée sur le stucage employé soit sec, soit frais par le procédé à la fresque auquel il semble qu'on ne doive pas croire ou s'arrêter.

Lorsqu'on examine attentivement l'alliance de l'enduit poli et de la couleur sur des fragments insignifiants que j'ai grattés ou usés, on arrive à la conviction que le peintre antique apposait sur le stucage une première couche, ou ton d'ensemble et de fond, l'*impression* en langage technique et sur laquelle il peignait les scènes qu'il avait à reproduire. Cette *impression* pénétrait dans le stucage, avec lequel elle faisait corps. Je l'ai trouvée parfois jaune tendre, parfois bleuâtre très-peu teinté, une fois bleu plus prononcé dans un fragment dont je parlerai tout à l'heure. Il semble que l'expression de Vitruve : *in udo tectorio pingere,* ne doit s'entendre que de l'*impression*, et non de la peinture proprement dite et déposée seulement après la dessiccation complète des enduits et du ton général, exactement comme dans la pratique moderne des enduits et de la peinture de décor sur les murs.

A première vue, on pouvait reconnaître deux manières de traiter la couleur. Le *monochromaton,* rouge, bleu ou jaune des champs, était appliqué à teintes plates, d'aspect serré, lisse et presque brillant, comme s'il avait été blaireauté, ou comme s'il avait subi un polissage ou frottis à la pierre ponce. Sur ce champ unicolore, l'ornemaniste avait filé à la règle ses bordures d'encadrement dont la peinture adhère mal au dessous trop glacé.

Au contraire, les nus et les étoffes qu'on avait eus à cette première tentative d'extraction, étaient peints avec des brosses à gros poils dont le travail apparaissait partout. Il y avait là beaucoup d'habileté, d'habitude, de prestesse et de sécurité de main, au moins comme couleur, car le dessin se montrait peu correct et très-lâché. La tête humaine était traitée hardiment, avec fermeté et en pleine pâte. Les tons, quoique promptement poussés à l'effet, étaient nombreux, fins et bien fondus. Pour obtenir les clairs on avait fait appel à des rehauts et à des empâtements de couleur épaisse et posée d'un coup, comme au couteau à broyer, avec

cette espèce de rage que connaissaient les oseurs de certaines écoles modernes de peinture d'il y a trente à quarante ans, ceux qui s'intitulaient *coloristes* et maçonnaient la toile. Ainsi traité, l'œil était expressif. La plus petite des mains était remarquable de lignes obtenues non par des traits de dessin, mais par des épaisseurs de couleur. C'est ainsi qu'étaient traités des paquets de feuilles terminales d'un buisson faisant repoussoir à l'un des personnages dont on possédait tout le côté gauche : d'un tour de main et d'un coup de pinceau la foliole se dessinait en vert foncé ; l'ensemble se formait d'un ton plus gai, posé à plat, et des rehauts énormes dessinaient les nervures et les lumières. La palette de l'artiste brillait par beaucoup d'éclat et de variété, ce qu'on remarquait surtout dans les plis des toges grises et jaune clair des seconds plans. Le peintre affectionnait surtout les tonalités rougeâtres passant au brun sombre dans les ombres avec des nuances très-douces. Ses bleus cependant étaient froids et criards. Peut-être avaient-ils été dénaturés par les agents chimiques d'un sol exagérément calcaire.

Retirée de dessous terre et malgré l'humidité dont elle était saturée après l'hiver pluvieux de 1852, cette peinture se montrait très-jeune et très-vive de tons. A la suite de quelques heures de dessiccation soit au soleil, soit devant un feu doux, ses enduits, d'abord pulvérulents et se divisant à l'infini au moindre contact, si petits qu'ils fussent, se raffermissaient et reprenaient de la consistance ; mais la couleur se noyait alors sous un voile grisâtre et qui ne laissait plus distinguer que les tons crus, les jaunes et les rouges bruns. Pour leur rendre leur effet, j'imaginai de les enduire du vernis le plus inoffensif que je connaisse et le moins poussant au brun, c'est-à-dire le blanc d'œuf battu en neige, passé à l'état liquide et appliqué au pinceau large et doux. J'opérai d'abord sur les morceaux les moins précieux, ceux à teinte plate et monochrome des fonds. Les couleurs reparurent sur l'heure et dans toute leur vivacité qu'elles n'ont plus perdue depuis vingt-cinq ans, ce dont on peut s'assurer en examinant les fragments isolés que j'ai réunis dans une vitrine du Musée de Laon.

Quant au procédé de sortie des peintures hors de terre, comme il ne fallait penser ni à l'enlèvement en bloc, ni à l'extraction par fragments, ce qui, dans les deux cas, n'eût abouti qu'à un désastre certain, on se décida à pousser des planchers sous le mur à l'aide de galeries souterraines, à débarrasser les enduits des moellons qui les chargeaient sans les consolider, à scier la peinture en grands carrés qu'on plâtrerait et barderait de madriers à rattacher solidement, en forme de cadres, aux planchers lancés en sous-sol, opération aussi compliquée que coûteuse, et les fonds faisaient absolument défaut. Le conseil général de l'Aisne les vota avec un ensemble et une générosité dont l'art et la science doivent lui tenir compte, et les essais de sauvetage furent renvoyés à l'été de 1853.

On eut alors, et encore à la main, quelques fragments intéressants : la patte

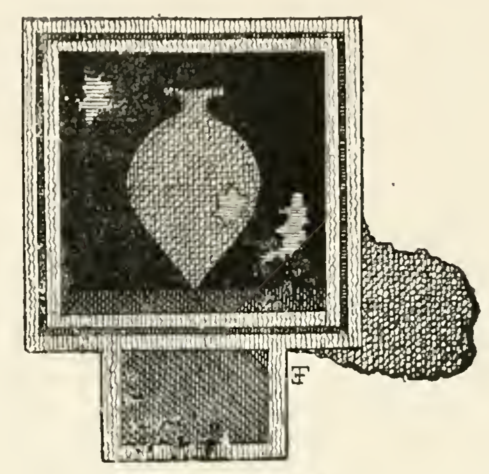
de derrière d'une panthère dont les lignes étaient d'une grande souplesse, dont le pelage tigré ne manquait ni de couleur ni de vérité. A la hauteur de cette patte, se voyait le pied d'un homme qui devait marcher, car le gros orteil seul posait à terre et le talon était haut. Deux autres fragments constituaient ensemble une partie notable de la face d'une autre panthère présentant son mufle de trois quarts ; la ligne frontale (voy. les clichés de la p. 200) s'aplatit par le haut et se relève sur l'œil gauche ; les deux yeux regardent la terre ; le nez est entier. Le raccordement de trois morceaux restituait la forte moitié de la patte droite d'un troisième animal de la même famille. Cette patte va toucher la terre figurée par une ligne horizontale d'un vert plus foncé que le fond; elle est dessinée et peinte avec une incroyable furie de touche et de sentiment. La position presque horizontale et l'indication musculaire paraissaient prouver que l'animal est au galop. De lui ou d'un autre félin peut-être, on eut encore une partie de la courbe dorsale, plusieurs parties de la croupe, de la patte droite de derrière, du jarret de cette patte, deux griffes entières, l'ongle d'un doigt, quelques morceaux du ventre. Le champ vert et parfois orné de fleurettes pouvait être pris pour une jungle. Dès lors, on put conclure à une chasse à la bête fauve, ce qui se vérifia bientôt, vous l'allez voir.

Les plâtres avaient séché à fond, et l'enlèvement des parallélogrammes sciés et bardés eut lieu, en août 1853, par un temps magnifique et en présence du préfet de l'Aisne, du conseiller général du canton de Sissonne et d'une foule nombreuse et aussi attentive et intéressée qu'anxieuse.

Le premier des six carrés fut soulevé et basculé avec un succès relatif, car, si le fragment vint d'un bloc avec sa chape de plâtre, on acquit, dès ce moment, la certitude que la surface peinte se fragmentait dans tous les sens. En s'affaissant jadis contre le sol, le mur peint avait rencontré des pierrailles ici, là une terre facile à s'enfoncer. Les pierres avaient repoussé et troué les enduits, qui sur d'autres points, au contraire, avaient fait relief en pénétrant dans le sol moins solide. L'enduit s'était fendillé partout et quittait volontiers sa chape de plâtre. Ce premier panneau, d'ailleurs, paraissait assez insignifiant ; il était d'une teinte vert pâle presque uniforme, et sur laquelle se détachaient confusément quelques lignes d'un vert plus foncé que les trouvailles suivantes firent reconnaître pour un champ de roseaux, accessoire sans doute du théâtre de la chasse.

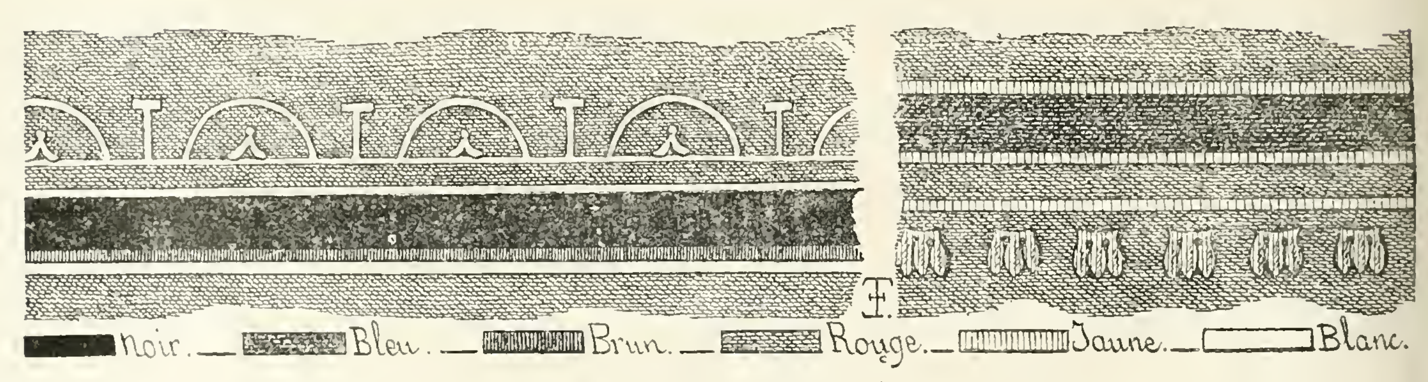
Le second parallélogramme, faisant suite au premier et moins solide encore, permettait cependant de reconnaître qu'on venait de mettre à jour un encadrement de tableau, quel qu'il fût, et que cette grande peinture n'était point unitaire, mais devait se composer de panneaux de tailles diverses et entremêlés sans se faire suite et pendants. L'extrémité du morceau était couverte d'une teinte brune très-foncée. Une ligne d'un brun pâle aboutissait à une teinte bleu céleste ; puis les morceaux, divisés à l'infini, se montraient rouge vif, vert œillet et brun mélangé de taches

noirâtres. Cependant, dans un petit cadre à lignes brunes et jaunes, on voyait (fig. 2) une urne ou vase apode de la famille des amphores et d'un rouge vif se détachant



Fragment des peintures murales de Nizy.

sur un fond noir, mode de peinture rappelant exactement les *monochromata* grecs et étrusques, c'est-à-dire l'application d'un sujet ou dessin d'un seul ton sur un fond unicolore aussi, rouge sur noir, rouge clair sur rouge brique intense, etc. Ce fragment avait l'avantage d'indiquer en partie le procédé du peintre antique. La muraille à décorer ayant reçu sa troisième couche, celle à enduit fin, dur et poli, sur ce ciment stuqué on posait, je l'ai dit, le ton général ou *impression* sur laquelle le tableau allait être peint. Ici l'*impression*, qu'on aperçoit à travers le fond noir



Encadrements de fresques au Château d'Albâtre.

sur lequel l'amphore se détache, était bleu pâle, ton qui se retrouve dans des lignes du cadre. Elle affectait le même ton bleu aussi sur deux débris curieux de

bordures d'encadrement de peintures à panneaux monochromes et retrouvées récemment à Soissons dans l'emplacement d'un ancien palais gallo-romain appelé *Palais d'Albâtre*. Ces deux débris ne sont point d'ailleurs un accident et un hors-d'œuvre ici, car ils sortent par leur décor des bordures d'encadrement faites de filets rouges, blancs et noirs, qui se rencontrent assez fréquemment dans les emplacements gallo-romains. Je donne, et à l'aide d'échantillons plus ou moins chargés de hachures, la gamme des tons de ces bandes d'encadrement que je crois inédites : la première à gauche, 1° champ rouge, 2° filet blanc, 3° filet brun, 4° bande noire, 5° filets et course d'ornements linéaires blancs sur champ rouge ; la seconde à droite, 1° champ rouge, 2° folioles jaunes à trois pétales, 3° filets jaunes encadrant une bande bleue, et 4° champ rouge.

Pour en revenir aux peintures murales de Nizy, il m'est impossible de dire comment le petit carré à l'amphore se raccordait à l'ensemble du tableau que vont nous offrir les grands fragments qui restaient à extraire du sol où ils avaient dormi pendant près de quinze siècles, et dont une idée très-suffisante va être donnée par les aquarelles peintes par M. de Longuemar, il y a vingt-cinq ans, d'après les originaux déjà difficiles à lire et qui tendaient dès ce moment aux tons noirs et fuligineux qu'on leur voit aujourd'hui.

Amené facilement sur la fosse, le premier morceau (planche 35-36), groupe de droite, montrait trois chasseurs dont le premier est armé d'un arc dont on reconnaissait le bois courbé. Tous trois portaient un bouclier rouge suspendu à leur bras gauche et attendaient les panthères que d'autres chasseurs vont pousser vers eux. Malheureusement, ce fragment se présenta dans le plus déplorable état de délabrement, fissuré partout et offrant l'apparence d'un jeu de patience à éléments disloqués et mal rajustés. Plusieurs parties manquaient. Aucun morceau ne se présentait à son plan.

Sur un autre panneau moins grand, mais plus solide et qui s'est conservé intact depuis vingt-cinq ans, se tient (planche 35-36, et à droite) un personnage barbu, visage de profil très-romain, et regardant à droite. Il tourne le dos au spectateur. Il est vêtu d'un manteau rouge retombant à larges plis sur une tunique jaunâtre. Sa pose est altière et son corps bien campé. De la main droite il tient la hampe d'un épieu, *venabulum*. A côté, et un peu plus haut placé, un autre chasseur de face ne nous fournit que la moitié de son corps. Les plis de sa *toga* jaune tombent de l'épaule droite sur la partie gauche de la poitrine absente. C'est évidemment à ce groupe qu'appartenaient les visages, les corps et les mains des fragments obtenus dans l'hiver de 1852. Les fonds sombres des arbres et des feuillages laissaient apercevoir des portions de filets ou rets tendus où l'on avait poussé et enfermé les panthères comme dans un traquenard.

A la droite de ce groupe, un grand panneau montrait les corps incomplets de

deux panthères. Le bouquet d'arbres formant repoussoir aux deux Romains de gauche avait fait place à une clairière, une prairie d'une verdure éclatante. Au premier plan, une des panthères, au galop, le corps allongé dans un élan violent, retourne la tête avec fureur, la gueule ouverte et les dents prêtes pour le combat. Derrière elle et en vif relief, se dessine la partie postérieure d'un autre félin, la queue fouettant l'air, les pattes de derrière pressant énergiquement le sol.

Évidemment, les premiers efforts infructueux d'extraction avaient détruit d'autres corps de fauves. Le masque reproduit à la p. 200 se montrait trop puissant, les pattes trop énormes, les courbes tigrées des membres trop développées, pour appartenir aux deux panthères peintes sur un des trois fragments de la planche en couleur. Cette scène animée, se développant dans des rets immenses qui apparaissent derrière tous les groupes, était sans nul doute peuplée d'autres chasseurs et d'autres animaux féroces plus nombreux que ceux qui réapparaissaient là pour faire regretter ce qui s'était perdu soit de nos jours, soit dans les fouilles d'où étaient sortis de tout temps les grands matériaux entrés dans les maisons du village, soit probablement au moment reculé de la ruine et de l'incendie antiques.

Ces représentations de chasses étaient bien dans le goût des Romains qui, sous le Haut-Empire et sous Claude, d'après ce que Pline l'Ancien nous apprend, commencèrent à décorer leurs palais de peintures murales : « *Coepimus et lapidem* « *pingere, hoc Claudii principatu inventum* (1) », et firent représenter des scènes de chasse jusque dans leurs tombeaux de famille.

Ainsi, entre autres peintures qui décoraient la splendide sépulture des Nasons retrouvée à Rome, en 1675, non loin de la voie Flaminienne, un plafond montrait, entre autres motifs de décoration, trois des quatre représentations de chasses symbolisant les saisons (2) : la chasse au cerf pour le printemps, au lion pour l'été, au tigre ou à la panthère pour l'automne. Le tableau de la chasse au sanglier manquait, étant tombé en ruines, « *essendo caduta la pittura con la colla* (3) »; mais on pouvait le restituer d'après une autre peinture murale de Rome encore. Dans les détails et les planches fournis par les Bartoli sur les chasses au cerf, au lion, au sanglier, je retrouve les rets (*rete, retis*, δικτύον, *longo meantia retia tractu*), dans l'enceinte desquels, comme à Nizy, les chasseurs ont poussé les bêtes fauves, l'arbre isolé simulant la forêt, le paysage de campagne et des ciels. Sur les deux scènes romaines de chasse au lion ou à la panthère, des groupes de Romains, têtes et bras nus comme à Nizy, et se couvrant aussi de boucliers ovales, attendent le choc des bêtes féroces se lançant en un galop furieux.

N'ayant à Nizy que dix mètres de mur peint, c'est-à-dire un faible reste proba-

(1) L. V, c. 1, v° 3.

(2) *Le Pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*, décrites par les Bartoli père et fils, avec figures par *Bellori*. In-fol°, à Rome, 1706.

(3) *Le Pitture antiche*, etc., pl xxix, pl. 45.

blement de l'immense peinture qui y avait existé jadis, il ne m'est pas possible d'affirmer que, à côté de la chasse à la panthère, le riche propriétaire de cette riche villa toute marmoréenne de Nizy avait fait peindre dans sa galerie couverte les chasses d'hiver au sanglier, de printemps au cerf et d'été au lion. On a le droit de le supposer, puisque nous ne retrouvons qu'une longueur de dix mètres de mur peint, je le répète, quand chaque côté de l'atrium quadrilatéral mesurait soixante-dix mètres de long. Si l'on s'étonnait de cette hypothèse et si on la prenait en doute, j'invoquerais encore le témoignage de Pline nous apprenant qu'on en arriva à Rome à couvrir de peintures des pans entiers de murailles. Ce n'était point ainsi du temps d'Apelles, écrit-il : *Non enim parietes excolebant domini tantum... Nulla in Apellis tectoriis pictura..... Nondum libebat* PARIETES TOTOS PINGERE. (Lib. V, c. XXXVI, 9.)

Toujours est-il que les grands seigneurs romains transportèrent cette mode dans les Gaules, et firent peindre dans leurs riches villas, par exemple à Nizy, ces chasses dont les éléments si décoratifs se montrent aussi à chaque instant sur leurs beaux vases de terre dite samienne. De cette céramique luxueuse, j'ai eu, à Nizy même, un fragment de chasse au sanglier. J'ai dessiné et publié bien des vases venant de nos emplacements gallo-romains, et où se détachent en relief des scènes cynégétiques : sur un grand bol, le chasseur fait tête à un sanglier, et sur un autre il tient un arc détendu de la main gauche et de la droite les pattes d'un gibier fruste; sur la panse d'une coupe, un lévrier poursuit un marcassin et des oiseaux entre des branchages symbolisant la forêt. L'opulent emplacement du *Château d'Albâtre*, à Soissons, a fourni des débris où se voient ici un lion, un onagre, un écureuil, là une panthère fouettant l'air de sa queue. Des tessons de vases rouges et ornés de chasses au cerf et au lièvre sont sortis récemment du canal de l'Aisne pendant des opérations de dragage et parmi les ruines d'une importante villa. La représentation de la déesse de la chasse nous apparaît sur un fragment encore arrivé de Soissons et qui nous montre Diane bandant son arc à côté d'un lièvre ne nous livrant que ses longues oreilles. C'est une autre divinité présidant de même à la chasse qui va nous ramener droit à *la Justice* de Nizy où deux des plus importants fragments de peinture murale nous attendent encore.

A l'extrémité droite du restant de mur peint, c'est-à-dire à peu de distance du groupe des trois *venatores* porteurs de boucliers et se préparant à recevoir le choc des panthères poussées vers eux, le plus grand et lourd parallélogramme bardé de plâtre donna beaucoup de peine et subit un sort bien fâcheux. Heureusement enlevé du fossé, prêt à être déposé sur une grande table, il avait accompli convenablement une portion de son parcours, lorsque, ou trop pesant pour la force cependant des cinq hommes qui le soutenaient par derrière, ou mal manœuvré pendant l'opération du culbutage, il s'effondra entre leurs mains au grand effroi des spec-

tateurs qui crurent à l'écrasement des ouvriers ; ceux-ci en furent quittes pour la peur. Aplati avec la face tournée vers le ciel, il put être lavé, nettoyé et calqué, tout disloqué qu'il fût.

De larges zones ou bandes de couleurs diverses le divisaient en trois compartiments inégaux. Dans le premier, le plus endommagé, se voyait un personnage à peu près de grandeur naturelle et complétement nu. Les traits étaient larges, beaux et jeunes. La tête de pleine face se couronnait de cheveux bouclés et flottant au vent. Cet éphèbe était assis ou plutôt appuyé sur un rocher, la jambe droite à peu près étendue, la gauche repliée et un pied posé sur un relief de la pierre. Le bras droit manquait, ainsi qu'une partie de la poitrine. Le bras gauche s'étendait presque horizontalement, et la main tenait en l'air un massacre de cerf par sa longue ramure. C'était la plus lisible des figures apparues jusque-là, la plus vive de couleur et la plus correcte de dessin. La tête de cerf avait un beau ton général d'un brun clair. A sa nudité héroïque, il semble qu'on puisse tenir ce personnage pour le génie de la chasse. Ce fragment remarquable n'était pas transportable, aucun de ses morceaux n'adhérant à la chape de plâtre. Je l'avais calqué pour essayer de le reconstruire plus tard à l'aide des fragments soigneusement ficelés et numérotés à la fois sur mon croquis et sur l'enduit peint ; mais l'entreprise ne put réussir, les mortiers s'étant effrités dans le trajet et le calque ayant disparu dans le trouble de toutes ces manœuvres.

Une bande ou large zone brun-noir séparait ce panneau de celui que le Musée de Laon possède et que M. de Longuemar y a copié (planche coloriée 34), au milieu des difficultés pour ainsi dire presque insurmontables d'une telle entreprise. Sur ce grand fragment, solide au moins, est peint un autre personnage encore à peu près de grandeur naturelle, car, mesuré de la tête à l'extrémité du pied gauche, il porte, si pliées que soient ses jambes, $1^{m},06$. La figure est vivement accentuée : traits nobles et beaux, large front, cheveux ondés et tourmentés par la brise, et d'un bandeau blanc quelques boucles tombent en marbrant la joue gauche ; regard fortement tourné à droite ; les bras levés en l'air. Les deux mains touchant à l'extrémité du panneau manquent. Cette figure est presque entièrement nue, et une peau de panthère, dont les pans se rattachent sur l'épaule droite, descend sur la poitrine, contourne le sein gauche, tombe sur la jambe gauche à moitié pliée en arrière, tandis que le genou pose sur la terre. Le fond du tableau est peint d'un vert très-sombre et bordé en hauteur par de grandes bandes d'encadrement verticales et noires.

Au premier aperçu, on ne voit pas bien comment ce personnage se raccorde à l'ensemble de peintures ayant spécialement trait à des sujets ou épisodes de chasse. Les uns ont cru à un homme, à Hercule combattant le lion de la forêt de Némée et brandissant en l'air la massue dont il va frapper le monstre ; mais la peau de lion

qui enveloppe la figure du tableau de Nizy n'est devenue un attribut d'Hercule qu'après sa victoire. Pour le relier à la grande scène cynégétique, on a proposé le combat du fils d'Alcmène contre l'Hydre. On a parlé aussi de bacchante à cause de la peau tigrée, du bandeau, des longs cheveux, du regard extatique, du geste violent et qui pourrait être aviné. On a cru retrouver aussi des rondeurs féminines sous cette peinture-énigme qui, déjà au sortir du fossé de Nizy, ne se laissait lire qu'à moitié et même deviner qu'avec effort. Ici, dessin et couleur, rien ne se précise.

Si les petits fragments de la p. 200, séchés de suite, tranquillement, un à un et devant un feu doux, couverts à temps d'un vernis inoffensif, ont repris et conservé tout l'éclat de leur coloris antique, il n'en a pas été de même des grands panneaux revêtus de plâtre, conservés plusieurs mois dans les caveaux de la maison commune de Nizy en attendant le moment de leur transport à Laon. Pendant les dix ans qui se sont ensuite écoulés entre leur sortie de terre et leur insertion dans les murailles du musée, l'action du plâtre d'enveloppe paraît avoir eu pour effet de forcer l'humidité à sortir, non en arrière par les enduits, mais en avant par la face peinte, que le sulfate de chaux a insensiblement attaquée et modifiée. Des efflorescences nitreuses qu'on n'a jamais pu arrêter, même par l'approche de réchauds, même en exposant les fragments en plein soleil, ont constamment poussé sur les surfaces peintes, et le mal s'est développé en raison de la grandeur des fragments, et par conséquent, de l'épaisseur de la chape de plâtre. Très-claires et lisibles après les applications de vernis à l'œuf si profitables aux petits morceaux nus, les peintures emplâtrées s'assombrissaient de plus en plus, et il serait difficile de comprendre comment M. de Longuemar en a pu tirer un semblable parti, s'il n'avait pas eu les explications orales et écrites qui lui ont permis de tracer et de peindre ses croquis.

Une circonstance fâcheuse a encore augmenté le mal. L'artiste que j'employais en 1860 à la restauration de la splendide mosaïque de Blanzy et à sa pose contre un pignon du Musée de Laon, crut bien faire en passant les peintures murales de Nizy au vernis gras, ce à quoi je répugnais. L'opération ne fit que les assombrir davantage. Aujourd'hui il est difficile, on peut presque dire impossible, de les lire pour ceux qui ne les ont point connues il y a vingt-cinq ans ; mais les nombreux petits débris parlent haut de leur antique éclat. En réétudiant les grands fragments pour vous, j'ai cependant pu faire un peu revenir à eux le groupe des deux Romains de gauche sur votre planche 35-36, et le grand panneau au personnage agenouillé de la planche 34. .

En résumé, ces points divers paraissent acquis pour la science et pour l'art .

A une époque donnée, qu'on peut à peu près fixer au deuxième siècle de notre ère, des peintures murales, considérables par leur ampleur et leur valeur sérieuse, couvrirent les murs d'une grande et riche habitation de notre Gaule septentrionale.

Par leur faire, par les costumes, par la tradition dans laquelle elles ont été conçues, par le milieu dans lequel elles ont été retrouvées, elles s'affirment d'origine romaine et comme procédant d'un art avancé, quelle que soit leur incorrection sur laquelle j'insiste, afin qu'on ne m'accuse pas de vouloir faire croire à un chef-d'œuvre.

Comme peinture, elles témoignent d'une grande sûreté de main, de hardiesse et d'habitudes de pinceau qu'on paraît habitué à considérer comme modernes.

Très-oubliés par l'archéologie, ces précieux débris n'auront qu'à gagner à la vie nouvelle que votre savant recueil va leur rendre.

Recevez, je vous prie, etc.

Édouard FLEURY.

Vorges, près Laon (Aisne), 1er novembre 1877.

Les représentations de l'enlèvement de Proserpine appartenant à l'ancien style grec, ou même à l'art des plus grandes époques, sont d'une extrême rareté. C'est à peine si, dans sa monographie spéciale sur ce mythe et les monuments qui le retracent, M. Richard Fœrster (1) a pu en citer quelques-unes. Cette circonstance seule, indépendamment d'une beauté artistique exceptionnelle, suffirait à donner un grand intérêt à l'intaille dont nous plaçons ici un dessin soigneusement agrandi au double des dimensions de l'original. Elle est gravée sur une sardoine brune encore munie de sa monture antique en bague, qui fait partie des joyaux du temple de Curium, découverts dans les fouilles de M. le général de Cesnola et conservés actuellement au Metropolitan Museum of Art de New-York. C'est un travail du moment où l'art hellénique atteignait à son plus parfait développement, et conservait encore quelque chose de la sévère gravité de l'ancien style.

Le sujet est tout à fait certain et ne saurait être susceptible de deux interprétations. L'artiste a choisi pour le retracer le moment où *Pluton* saisit dans ses bras *Coré*, qu'il a surprise, et va l'entraîner vers son char. C'est également l'épisode du mythe qui est représenté, d'une manière très-étroitement analogue, dans un des fragments de bas-reliefs en terre cuite de style archaïque, relatifs à l'histoire de Déméter et de sa fille, qui furent déterrés à Locres, dans l'Italie méridionale, et que possède le Musée National de Naples (2). La même scène, mais avec de très-

(1) *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, Stuttgart, 1874.

(2) *Bullett. archeol. Napol.*, 1re sér., t. V, pl. v, n° 1.

notables différences, a été peinte à une époque plus tardive dans le fond d'une cylix de travail étrusque appartenant au Musée Grégorien du Vatican (1).

Le long flambeau allumé que *Perséphoné*, surprise par le monarque des enfers, laisse échapper de sa main gauche, est ici une circonstance toute particulière, qui s'éloigne du récit de l'Hymne homérique à Déméter, source de tous les autres récits connus du mythe, et aussi de la manière dont l'enlèvement est figuré d'ordinaire dans les œuvres de l'art. En effet, ce n'est pas en tenant un flambeau à la main, c'est en cueillant des fleurs que la jeune déesse est saisie par le dieu des sombres demeures, dans la donnée habituelle. Mais cet attribut appartient en propre à Coré et rentre dans le nombre de ses caractéristiques. En effet, si les flambeaux sont surtout donnés à Déméter, en souvenir de ceux qu'elle alluma pour chercher sa fille, il suffit de parcourir les recueils des peintures de vases qui offrent les deux déesses aux côtés du char ailé de Triptolème, pour se convaincre que les artistes ont bien souvent aussi placé la torche des initiés d'Éleusis aux mains de Perséphoné. Cette déesse a d'ailleurs parmi ses surnoms celui de Δάειρα (2) ; et si quelques récits mythiques font de Daeira, non plus une des formes de Coré, mais une héroïne de sa suite, fille de l'Océan, sœur de Styx, et mère du héros local Éleusis, Pausanias (3), en disant que la Daeira fille de l'Océan eut son fils d'Hermès, nous ramène à la vieille donnée mystique de l'entreprise d'Hermès sur Perséphoné (4).

J'appellerai encore l'attention sur l'intaille gravée sur cornaline qui décore le chaton d'une autre bague du trésor de Curium, et que M. le général de Cesnola a bien voulu communiquer aussi à la *Gazette archéologique*. Je laisse aux philologues compétents la tâche d'interpréter l'inscription formée par les caractères cypriotes qui se voient épars d'une manière assez irrégulière dans le champ de la pierre; il serait à désirer que cette légende, qui paraît difficile, attirât les études de M. Moritz Schmidt ou de M. Deecke en Allemagne, ou bien celles de M. Bréal en France. Pour ma part, je me bornerai modestement à m'occuper du sujet plastique fort singulier que le graveur y a exécuté, et qui est fort nettement reproduit dans le cliché ci-joint, avec un grandissement de près du double. On n'y remarque au premier coup d'œil qu'une tête virile vue de face, barbue et aux cheveux abondants, disposés principalement en deux grosses touffes des deux côtés du visage. L'aspect général en est assez insolite dans les œuvres grecques, mais un examen plus attentif fait bientôt reconnaître que cet aspect tient à ce que l'artiste s'est étudié à inscrire le masque dans les lignes de la forme d'une grappe de raisin, disposant en même temps les

(1) *Mus. etrusc. Gregorian.*, t. II, pl. LXXXIII, n° 2.

(2) Schol. *ad* Apollon., *Argon.*, III, 847; Eustath., *ad Iliad.*, p. 648.

(3) I, 38, 7.

(4) Cic., *de Nat. deor.*, III, 22, 56; Propert., II, 2, 11.

mèches de la chevelure et de la barbe de manière à ce qu'elles en simulent les grains. De plus, afin que l'on ne puisse pas se méprendre sur son intention, il a suspendu cette tête par son sommet à un pédoncule pareil à celui d'une grappe, lequel se rattache à un fragment de sarment, κληματίς. Ce qu'il a donc voulu représenter est une grappe de raisin qui fût en même temps une tête humaine. Est-ce là une simple fantaisie capricieuse à ranger à côté des *grylles?* Ne se cache-t-il pas sous cette figure singulière une intention plus sérieuse et ne faut-il pas la rattacher à la symbolique du culte dionysiaque? C'est là ce qui me paraît vraisemblable lorsque je me rappelle que dans le cycle de Bacchus il y a un personnage du nom de *Staphylos,* la grappe personnifiée (1).

La représentation de Staphylos, que je reconnais ainsi sur l'intaille de Curium, offre dans son principe une frappante analogie avec celle d'*Acratos,* la personnification du vin pur, par un simple masque, que Pausanias (2) vit à Athènes dans la maison de Polytion, transformée en sanctuaire. Un autre masque était encore à Athènes une idole de Dionysos lui-même (3). A Naxos on adorait un masque de bois de vigne comme Dionysos Baccheus, et un masque de bois de figuier comme Dionysos Meilichios (4). A Sicyone, Dionysos, Déméter et Coré étaient représentés par trois masques (5). M. Heuzey a établi que c'était là originairement un type de figuration propre aux divinités chthoniennes, pour des raisons symboliques qu'il a très-ingénieusement développées (6). Il se lia ensuite d'une manière étroite, pour Dionysos et les personnages de son thiase, avec son caractère de dieu de la scène, et par suite du masque scénique. De là les bas-reliefs de l'époque du plein développement de l'art qui groupent des séries de masques de Dionysos de types différents (7); de là aussi ceux, principalement en terre cuite, qui offrent la représentation du dieu par son masque au milieu d'ornements ou de figures emblématiques (8). Parmi les masques de terre cuite que l'on rencontre souvent dans les tombeaux antiques, quelques-uns retracent la face de Dionysos; ils ont en réalité le caractère d'images votives autant que d'*oscilla.*

Staphylos, fils du dieu du vin, n'est, du reste, qu'une forme secondaire et une

(1) Apollodor., I, 9, 16. — Staphylos est fils de Dionysos et d'Ariadne (Schol. *ad* Apollon., *Argon.*, III, 997) ou d'Érigone (Const. Fan. *ad* Ovid., *Metam.*, VI, 125), ou bien de Thésée et d'Ariadne (Plutarch., *Thes.*, 20). Sur la fable des aventures de ses filles Molpadia, Rhœo et Parthénos : Diod. Sic., V, 62 et 63; Parthen., *Erot.*, 1.

(2) I, 2, 4.

(3) Athen., XII, p. 533.

(4) Athen., III, p. 78. — Sur un sarcophage nous voyons un masque de ce genre comme idole du dieu : Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, tome V, pl. XVIII.

(5) Pausan., II, 11, 3.

(6) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, fasc. 2, p. 21 et s.

(7) Entre autres, celui qu'a publié E. Braun, *Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos*, pl. I; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, tome II, pl. XXXIII, n° 388.

(8) Taylor Combe, *Terracot. in the Brit. Museum*, pl. XXXII, n° 66; Campana, *Op. ant. in plastica*, pl. XXVII.

sorte de personnification d'un des aspects de son père. En effet, la vigne et son fruit ne sont pas seulement des attributs de Dionysos ; c'est le dieu lui-même, dont le sang coule sous le pressoir et forme le vin (1). Aussi une curieuse tête de Bacchus en marbre, découverte à Ostie (2), représente-t-elle le dieu avec une barbe formée de pampres (3).

Léon FIVEL.

Un des souscripteurs de la *Gazette archéologique*, à Moscou, a bien voulu appeler mon attention sur une intaille talismanique en hématite, qui a été déjà publiée plusieurs fois (4), assez inexactement quant à ses inscriptions, et dont l'original se trouve au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (5). La face principale de cette pierre offre l'image d'une *Aphrodite diadumène,* dont la pose est exactement conforme à celle de la Vénus de l'Esquilin (planche 23). A ses côtés, dans le champ, volent vers elle, d'une part un *Éros,* de l'autre l'aigle qui enlève la sandale de Rhodopis dans l'histoire romanesque racontée par Strabon (6) et par Élien (7), ou celle d'Aphrodite dans le mythe conservé par Hygin (8). Une inscription grecque accompagne cette figure et se rapporte manifestement à la déesse :

ϹΤЄΡΚΟΥϹ
ΙΛΑΡΑ
ΜΕΜΦΙ

On ne saurait, je crois, hésiter à y lire, en corrigeant les fautes d'orthographe : στέρ[γ]ουσ' (9) Ἱλαρὰ[ν] Μέμφι[ν] « celle qui chérit la riante Memphis ». C'est là sans doute un emprunt fait à quelqu'un des hymnes aujourd'hui perdus des Orphiques, car les expressions sont poétiques. Et il me semble que l'application d'une pareille légende à l'image de l'Aphrodite diadumène achève de prouver que ce type particulier de Vénus, ainsi que j'ai essayé de le démontrer ici même, était propre au culte grec de la basse Égypte, à Naucratis et à Memphis.

(1) Arnob., *Adv. gent.*, V, 43 ; cf. Welcker, *Griech. Gœtterlehre*, t. II, p. 606 et 645.

(2) Müller-Wieseler, *Denkmæler d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXI, n° 344.

(3) Cf. la lampe publiée par La Chausse, *Mus. Roman.*, t. II, sect. 5, pl. XIV.

(4) Caylus, *Rec. d'antiquités*, t. VI, pl. XXI ; Kopp, *Palæographia critica*, t. IV, p. 345.

(5) Chabouillet, *Catalogue général des camées et pierres gravées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n° 2239.

(6) XVII, p. 808.

(7) *Var. hist.*, XIII, 33.

(8) *Poet. astron.*, I, 16.

(9) La substitution d'un K au Γ révèle comme égyptienne la main, fort peu expérimentée pour écrire du grec, qui a gravé cette inscription. En effet, c'est une particularité que présente très-

Le revers de l'amulette ne présente plus de figure, mais seulement une inscription plus développée :

ΙΑωCΑ
ΒΑωΘΑ
ΔΟΝΗΙΗΚΑΙ
ΘΑΛΑCCΑΚ
ΑΙΤΟΥΤΑΡΤ
ΑΡΟΥCΚΟ
ΤΙΝ

Ἰαώ, Σαβαώθ, Ἀδονηϊή, καὶ θάλασσα καὶ τοῦ Ταρτάρου σκότιν (pour σκοτία). Les derniers mots, καὶ θάλασσα καὶ τοῦ Ταρτάρου σκοτία, se rapportent sûrement à la déesse représentée sur la face principale et la caractérisent comme personnifiant à la fois l'élément humide et les ténèbres, à la manière de plusieurs des formes les plus importantes de la divinité féminine dans les religions asiatiques. Il faut d'ailleurs se rappeler qu'Hésychius (1) place en Égypte le culte d'une *Aphrodite Scotios*.

François LENORMANT.

Dans l'intéressant travail qu'il a publié au dernier numéro de la *Gazette archéologique*, M. l'abbé Ledrain, en décrivant et en commentant les représentations de la gaîne de momie de la fille de Dioscore, hésite sur la signification à donner au serpent uræus que la morte porte sur sa main droite, tandis que de la gauche elle tient des épis. Il serait disposé à croire « qu'on n'a pas songé à lui donner une signification bien précise » (p. 134). Pourtant je suis frappé d'une circonstance à laquelle le savant oratorien ne paraît pas avoir attaché beaucoup d'attention ; c'est que cet uræus a la tête surmontée de la coiffure que l'on donne habituellement à la déesse Hathor. Un serpent uræus au col gonflé, portant sur sa tête la coiffure d'Hathor, est une des manières dont les Égyptiens représentaient Rannon, la déesse des récoltes, dont le nom signifie « la nourrice, la nourricière » (2) ; on peut en voir un bel exemple dans la figure dont Prisse d'Avesnes a décoré le frontispice de son *Choix de Monuments égyptiens*. Cette déesse est plus souvent retracée

fréquemment l'orthographe des mots grecs introduits dans les textes coptes.

(1) V. Σκότιος.

(2) Wilkinson, *Manners and customs of ancient Egyptians*, 3e édit., t. V, p. 63 ; Pierret, *Dict. d'archéologie égyptienne*, p. 478.

sous la forme humaine, mais avec la tête et le col de l'uræus, par une de ces combinaisons qui étaient chères aux artistes égyptiens. Il me paraît que l'animal symbolique de la déesse des récoltes s'associe tout naturellement aux épis pour rappeler la moisson mystique des campagnes d'Aalou, les Champs Élyséens de la religion de l'Égypte, à laquelle les morts bienheureux sont appelés. En outre, la déesse Rannou est appelée d'une façon très-vraisemblable à figurer dans la décoration d'une gaîne de momie, car c'est d'elle et du dieu Schaï que, d'après les livres sacrés, le défunt reçoit le renouvellement de la vie.

C.-W. MANSELL.

M. Ph. Berger (*Gaz. arch.*, 1876, p. 117), à l'occasion d'une inscription bilingue, phénicienne et grecque, a parlé des lettres lunaires ϵ et C, que l'on rencontre dès l'an 200 avant notre ère, sur bronze, et, dès l'an 300, sur papyrus. J'ai signalé depuis longtemps la présence du signe lunaire C sur les vases peints et, en particulier, sur une très-belle hydrie, à figures rouges, où l'on voit Triptolème, ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟC, et les divinités éleusiniennes (1). Ce vase remonte à la plus belle et la plus florissante époque de l'art hellénique, à la fin du quatrième siècle av. J.-C., au temps d'Alexandre le Grand. Les lettres sont tracées en blanc (2).

Le signe lunaire se trouve également dans la signature du graveur ΑCΠΑCΙΟC, sur la célèbre pierre du Cabinet de Vienne (3), sur les monnaies de Rhodes, dans les noms de ΦΙΛΟCΤΡΑΤ[ος], ΑΝΑΞΑΝΔΡΟC, ΗΡΑΓΟΡΑC et CΤΡΑΤΩΝ (4), et sur les monnaies de Stratonicée de Carie, dans le nom de ΚΛΕΩCΘΗΝΗ[ς] (5).

J. DE WITTE.

C'est à Paris, avant d'avoir pu revoir l'original de la patère d'argent de Lampsaque, que j'avais donné le *bon à tirer* de la planche 19. Ayant aujourd'hui le monument lui-même sous les yeux, je dois rectifier, d'après un nouvel examen, une des indications de couleur. Les cornes de la déesse, et la partie supérieure

(1) *Élite des monum. céramogr.*, t. III, p. 172, note 2; *Collection d'antiquités de M. A. Castellani*, nº 46, Paris, 1866. Cf. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 95.

(2) *Élite*, *l. cit.*, pl. LXIII.

(3) Eckhel, *Choix de pierres gravées*, pl. XVIII.

(4) J'ai parlé des monnaies de Rhodes dans la *Revue numismatique*, 1864, p. 96, note 1. M. F. Bompois (*Ibid.*, p. 257 et 258) a ajouté d'autres exemples.

(5) F. Bompois, *l. cit.*, p. 259.

de sa coiffure, ne sont pas revêtues d'émail noir, mais dorées. La coiffure n'est donc pas un turban, comme je l'avais dit d'abord ; c'est une sorte de casque surmonté de deux cornes.

Constantinople, 15 août 1877.

AL. SORLIN-DORIGNY.

ERRATA.

P. 67, note 1, au lieu de *Anzeiger*, lisez *Anzeigen*.

P. 71, note 4, ligne 2, au lieu de *lieux publics*, lisez *jeux publics*.

P. 76. Nous avons annoncé par erreur que deux vases trouvés à Athènes avaient été acquis par le Musée du Louvre ; ces deux vases ont été achetés par M. Bellon, à Rouen.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1877

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

ARCHITECTURE.

SCULPTURES.

BRONZES.

TERRES-CUITES.

ORFÉVRERIE.

BIJOUX.

PIERRES GRAVÉES.

Camées.

Intailles.

MOSAÏQUES.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1877

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TABLE DES VIGNETTES DE L'ANNÉE 1877

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1877

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints Pères, 19.